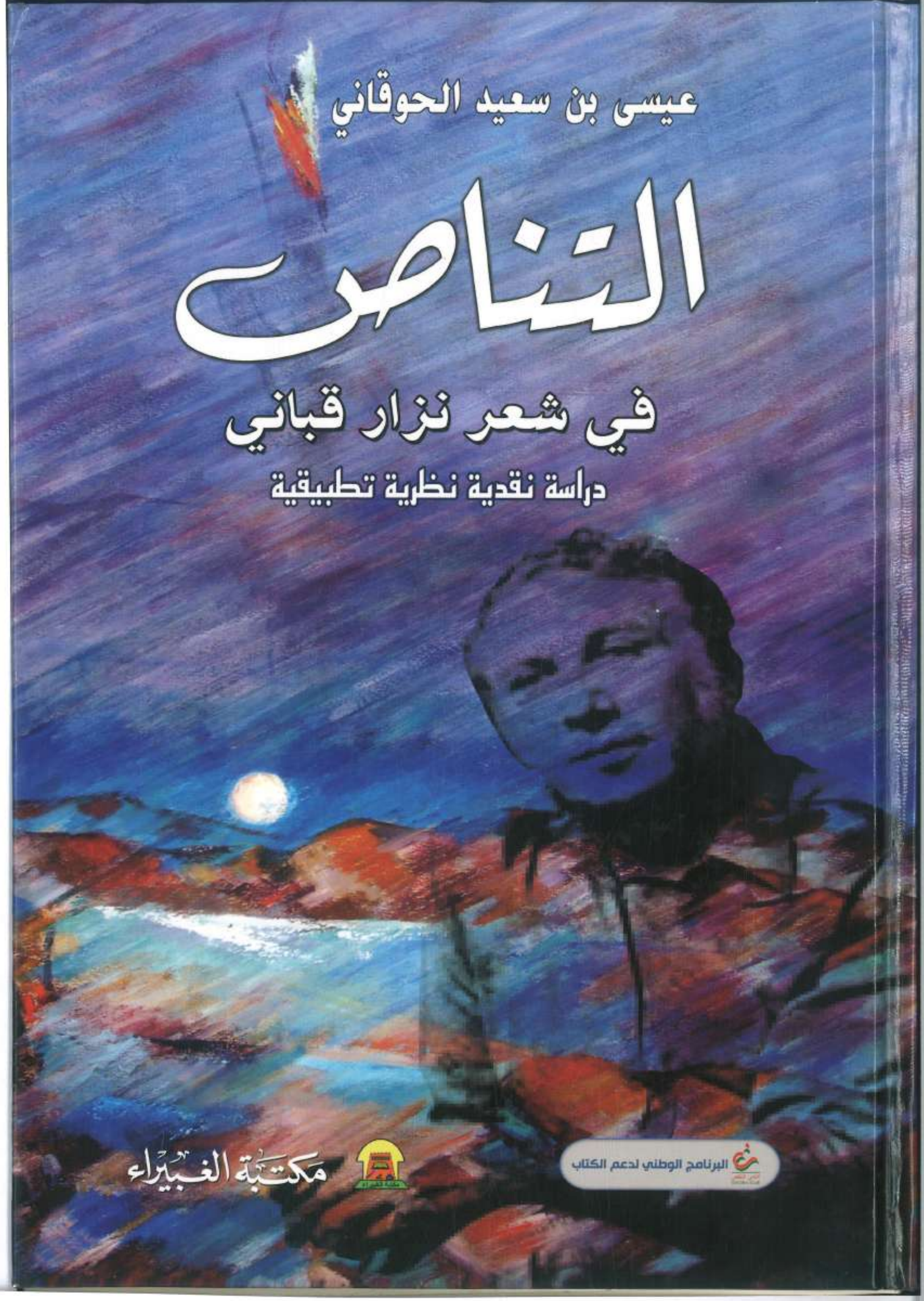

عيسى بن سعيد الحوقاني
التناص
في شعر نزار قباني
دراسة نقدية نظرية تطبيقية
مكتبة الغبيراء
البرنامج الوطني لدعم الكتاب



التناص

في شعر نزار قباني

دراسة نقدية نظرية تطبيقية

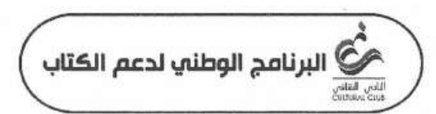
بسم الله الرحمن الرحيم

الطبعة الأولى
١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م

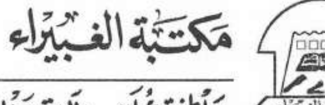
لوحة الغلاف
الفنانة نادية البلوشي

تصميم الغلاف
ناصر بن راشد العدوي





هاتف: ٢٤٥٦٣٤٠٠ - فاكس: ٢٤٥٦٢٤٠٢ - ص.ب: ٣٩٥٤ - الرمز البريدي: ١١٢ روي - مسقط - سلطنة عمان
www.culturaclub.org - info@culturaclub.org



سلطنة عمان - ولاية بهلا - هاتف: ٢٥٤١٩٤٢٦ - ص.ب: ١١٥ - الرمز البريدي: ٦١٢

التناص

في شعر نزار قباني

دراسة نقدية نظرية تطبيقية

تأليف

عيسى بن سعيد بن عيسى الحوقاني

النادي الثقافي

مكتبة الغبيراء



صدر هذا الكتاب بدعم



الإهداء

إلى من ربياني صغيرا وسأبقى أمامهما صغيرا

أمي وأبي حفظهما الله

إلى من افتقدوني كثيرا وأنا معهم وتحملوا غيبتي وأنا بينهم

زوجتي الغالية وفلذات كبدي

إلى كل من قدم لي يد العون

أساتذتي وأصدقائي

شكر وعرفان

إلى الأستاذ الدكتور الهادي الجطلاوي:

الذي أشرف على هذا البحث ومنحني من علمه وفضله ووقته الكثير ولم يدخر في بنائي جهدا.

إلى كل الأساتذة في أي مكان وفي أي زمان، الذين كان لهم دور في بنائي حرفا حرفا، سواء كان بلقاء مباشر أم بقراءة كتبهم فلولاهم ما كان لهذا العمل أن يرى النور.





قائمة المحتويات

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة




ملخص الدراسة باللغة العربية

ظهر مصطلح التناص على يد جوليا كريستيفا في عام (١٩٦٦م - ١٩٦٧م)، وكما أن كريستيفا لم تأت بهذا المصطلح من العدم بل إنها اعتمدت على من سبقها من الباحثين، فهي كذلك بدورها قد مهدت الطريق لمن جاء بعدها، فقد تلقفت أقلام الباحثين هذا المصطلح تنظيرا وتطبيقا، وقد كان للنقاد العرب جهودهم في إثراء هذا المصطلح على مستوى التنظير والتطبيق.

وقد أصبحت ظاهرة التناص ظاهرة مسلما بوجودها، ولم يعد بالإمكان إهمالها أو تجاهلها عند دراسة النص الأدبي، لا سيما أن وجودها في النص الحديث بات أمرا بديهيا، وعلى الناقد أن يتقبله وأن يمعن النظر في مصادره وأنواعه وأشكاله والطرق الموصلة إليه.

وتأتي هذه الدراسة جامعة بين الجانبين النظري والتطبيقي لبيان ما لظاهرة التناص من حضور فاعل في النص الشعري الحديث، وإثبات هذا الحضور من خلال استقراء شعر نزار قباني، الذي سوّغ اختياره وجود مادة كافية للتطبيق بالإضافة إلى غزارة إنتاجه، وتنوعه بين الأنماط الشعرية المختلفة.

وقد اقتضت منهجية البحث تقسيم الدراسة إلى أربعة فصول، فجاء الفصل الأول نظريا بيّنا فيه بدايات التناص في النقد الغربي، وبحثنا عن جذوره في النقد العربي،وتناولنا جهود النقاد في التنظير له. أما الفصل الثاني فقد جاء نظريا تطبيقا عرضنا فيه مصادر التناص في شعر نزار قباني، والفصل الثالث كان نظريا تطبيقيا تناولنا فيه أشكال التناص المباشر وغير المباشر في شعر القباني، ويأتي الفصل الربع كذلك نظريا تطبيقا مشتملا على آليات التناص في شعر نزار، وقد أوردناها على

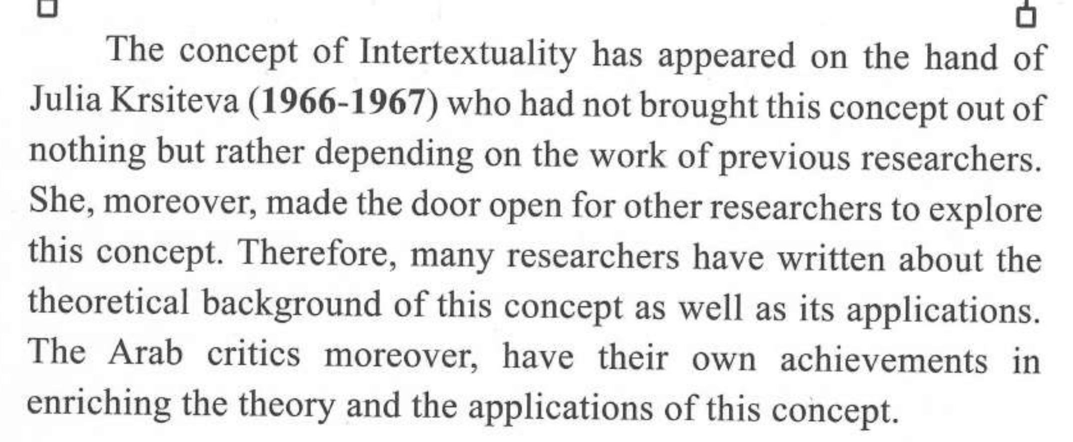
قسمين آليات استدعاء الشخصيات، وآليات استدعاء النصوص.

ولقد ثبت من خلال هذه الدراسة أهمية ظاهرة التناص في دراسة النص الشعري عامة والحديث منه خاصة، حيث لا يخلو نص من النصوص من توظيف هذه الظاهرة بأشكالها وتقنياتها وآلياتها المختلفة.

❒ ❒ ❒



ملخص الدراسة باللغة الإنجليزية



The concept of Intertextuality has appeared on the hand of Julia Krsiteva (**1966-1967**) who had not brought this concept out of nothing but rather depending on the work of previous researchers. She, moreover, made the door open for other researchers to explore this concept. Therefore, many researchers have written about the theoretical background of this concept as well as its applications. The Arab critics moreover, have their own achievements in enriching the theory and the applications of this concept.

The phenomena of Intertextuality have become a real fact which cannot be denied or ignored when dealing with literature texts specially that its existence in the modern literature has become a well-known fact. The critic, therefore, has to accept it and dig inside its components to know its sources, types and ways to achieve it.

This study ,which has combined the theory and the application of this concept, is to bring the greatest presence of this concept in modern poetry. In order to prove this presence, we have chosen Nizar Qabani poetry which has many applicable illustrations as well as his rich poetic innovation which has different types of poetry purposes.

In order to achieve the goal of this study, we have divided the study into four theoretical and applicable sections. The first section has dealt with the theoretical part of the concept in which

we have shown the beginning of the concept in western literature and its roots in Arabic literature and the role of critics to set its theoretical background. In the second section we have discussed the sources of the concept in Nizar Qabani›s poetry. In the third section, moreover, we have discussed the direct and indirect types of Intertextuality in Nizar›s poetry. In the fourth section we discussed the mechanisms in Nizar›s poetry which we have divided them into two parts: personality recalling mechanism and text recalling mechanism

This study has proved the importance of the Intertextuality phenomena in studying poetry in general and the modern poetry in specific since it is hardly to find a poetic text without the application of this phenomena in its different types, techniques and mechanisms.

❐ ❐ ❐




المقدمة

إننا - بلا شك - محكومون بالتأمل الإرجاعي للذاكرة، فلا يمكننا الاستمرار في حاضرنا ولا حث الخطى إلى مستقبلنا دون الالتفات إلى ماضينا، لأن للماضي سلطة لا يمكن تجاهلها، فهو الحاضر الغائب في وجداننا شئنا ذلك أم أبينا،سواء كان حضوره بوعي أو بدون وعي منا.

وهذا يعني أن الفكر الإنساني متكون من سلسلة متوالية من الأفكار والمعارف، هي ليست وليدة لحظتها، وإنما وليدة لحظات متعددة ومتنوعة من الاطلاع على ما أنتجه السابقون، ولهذا فإن المعرفة الحاضرة التي يمتلكها الفرد هي معرفة تراكمية تنتسب إلى سلسلة من الآباء والأجداد.

إن نصوصنا الحاضرة تستدعي نصوصا سابقة، بوعي أو بدون وعي، وهذا الحضور لا يكون على سبيل التذكر دائما بل يكون غالبا على سبيل التجاوز والتخطي، فحضور نص غائب في نص حاضر غالبا ما يكون بعد إجراء تحوّل له أو عليه يفقده براءته، فلا يبقى النص على حاله لأن بقاءه على حاله يجعله مواتا لا حياة فيه.

ولقد كان لظهور مصطلح التناص في الغرب على يد جوليا كريستيفا في عام (١٩٦٦م - ١٩٦٧م) أثر كبير في دراسة الأثر والتأثر في النصوص الإبداعية، حيث أدرك النقاد أن النص لا يمكن أن يتكئ على نفسه ولهذا لا بد له من التداخل مع النصوص الأخرى.

وقد عرّفت كريستيفا التناص بأنه «ترحال للنصوص وتداخل نصي في فضاء نص معيّن تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»[1] ويعتبر هذا

(١) جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ١٩٩١م.

التعريف نقطة انطلاقة للنقاد فقد تفرّعت منه تعريفات عديدة تختلف تارة وتلتقي تارة أخرى حسب اختلاف المشارب الثقافية.

وبما أن الفكر الإنساني هو فكر متواليات، فلا يتوقع أن يكون مصطلح التناص وجد من العدم، بل إن له جذورا في التراث النقدي، فقد أشار بعض الباحثين منهم «مارك أنجينو» أن فكرة التناص كامنة في المفهوم الباختيني للحوارية، وأن الفضل يعود إلى باختين باعتباره أول من أدخله إلى النظرية الأدبية[١]، وهذا الإرث المعرفي تبنته (جوليا كرستيفا) فيما بعد واستثمرته في ضوء مصطلح التناص. وقد أدى تضافر جماعة مجلة «تيل كيل» مع جوليا كريستيفا إلى إشاعة المصطلح بين النقاد، مما جعله يصبح في فترة وجيزة من المصطلحات النقدية الجديدة في فرنسا والولايات المتحدة الأمريكية.[٢]

وأما في النقد العربي فإن هناك إشارات كثيرة تدل على أن النقاد العرب القدماء قد أدركوا روح مفهوم التناص من خلال مصطلحات عديدة مثل:الاقتباس والتضمين والأخذ والمواردة والتناسب والاحتذاء وغيرها. كما أن بعض الشعراء منذ العصر الجاهلي كانوا مؤمنين بفكرة الأخذ والإتباع وأن هناك سابقا يقتدى به، وهذا ما نجده واضحا جليا في شعر عدد منهم.

ورغم أسبقية الاهتمام بروح مصطلح التناص عند الشعراء والنقاد العرب القدامى إلا أن الخطاب النقدي العربي المعاصر لم يعرف هذا المفهوم معرفة منهجية إلا في أواخر السبعينات من القرن الماضي رغم ظهوره في منتصف الستينات عند الغرب.

ولقد اهتم النقاد العرب المعاصرون بمصطلح التناص اهتماما بالغا ربما لأنهم وجدوا فيه تقاربا مع مفهوم السرقات وما تشتمل عليه من مصطلحات كالاقتباس والتضمين والمعارضة... فراح أكثرهم يبحث عن جذوره في التراث النقدي العربي.

ولـم تقتصر الدراسات العربية في مجال التناص على الجانب النظري بل إن

---

(١) انظر رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة، ط١، ٢٠٠٢م، ص٣٣٧.

(٢) انظر محمد باقر جاسم: المفهوم والآفاق، مجلة الآداب، العدد (٧-٩) يوليو، سبتمبر ١٩٩٠م، ص٦٥.

هناك بعض الدراسات التي اهتمت بالجانب التطبيقي إضافة إلى الجانب النظري مثل «تحليل الخطاب الشعري» لمحمد مفتاح و«انفتاح النص الروائي» لسعيد يقطين» و«التناص في الشعر العربي الحديث» لعبد الباسط مراشدة و«التناص في تجربة البرغوثي الشعرية» لحصة البادي و«التناص في الخطاب الشعري العماني المعاصر» لعلي بن سالم المانعي وغيرها من الدراسات.

ولا يعني اعتماد الدراسة مصطلح «التناص» رفض المصطلحات المرادفة له مثل «التداخل النصي» و«التعالق» و«التعالي» و«التفاعل النصي» وإنما يرجع ذلك إلى كون مصطلح «التناص» الأكثر تداولا بين باقي المصطلحات، كما أنه جمع في لفظة واحدة بين دلالتين: دلالة الممارسة والتفاعل ودلالة النص.

أما مسوغات دراسة هذه الظاهرة في شعر نزار قباني فمردها وجود مادة خصبة صالحة للتطبيق، فالتناص ظاهرة بارزة في شعره واسعة المجالات متنوعة الأشكال مختلفة الدوافع، كما أن نزارا شاعر طرق جميع أشكال الشعر بدءا بالعمودي ثم التفعيلة وانتهاء بما يسمى قصيدة النثر فكانت هذه التحولات الشعرية أحد مسوغات الدراسة بالإضافة إلى غزارة إنتاجه الشعري الذي لم يحظ بدراسة متخصصة في مجال التناص.

وقد اشتملت عينة الدراسة على خمسة أجزاء من الأعمال الشعرية الكاملة لنزار روعي في اختيارها أن تكون شاملة لمراحل مختلفة من حياته ولأشكال متنوعة وأغراض متعددة من إنتاجه الشعري وهذه الأجزاء هي: الأول والثاني والثالث والسادس والتاسع، وليس مطلبنا في هذه الدراسة استقصاء التناص في هذه الأجزاء وإنما أخذ نماذج منها نبيّن من خلالها وجود الظاهرة التناصية التي نتحدث عنها لنثبت تنوع الظواهر التناصية وتعدد آليات توظيفها في شعر نزار.

وقبل الحديث عما اشتملت عليه الدراسة من الفصول والأبواب،تجدر الإشارة إلى أن صلتي بمجال «التناص» كانت في البداية عامة سطحية بسيطة، ولكنني عندما ولجت هذا الباب وجدت نفسي أمام فرصة كبيرة للبحث والاطلاع، فبنيت ثقافتي فيه حرفا حرفا، ولم أدخر جهدا في القراءة والبحث ومساءلة أصحاب الاختصاص، حتى

استطعت أن أخرج بهذه الدراسة التي أعتبرها مفتاحا لي في دراسات قادمة بإذن الله.

ولا شك أن هناك بعض الصعوبات التي واجهتني عند إعداد هذه الدراسة وأهمها صعوبتان: الأولى ندرة المراجع التي تتناول ظاهرة التناص وصعوبة الحصول عليها، فكم من مكتبة طرقت بابها فعدت منها أجر أذيال الخيبة بخفي حنين، ولهذا لجأت إلى عدد من معارض الكتاب التي أقيمت في فترة إعدادي للدراسة سواء داخل البلد أو خارجها، بالإضافة إلى استعانتي بعدد من الزملاء الذين يسافرون خارج البلد، كما استعنت بعدد من الأساتذة الذين زودوني بما لديهم من المراجع. أما الثانية فصعوبة الكشف عن بعض مصادر التناص إذ يتطلب الأمر حمولة معرفية كبيرة يحتفظ بها الباحث وهنا كنت استحضر عند قراءة شعر نزار سلسلة طويلة مما اطلعت عليه منذ الطفولة وحتى اللحظة التي كنت فيها، وهنا لا أخفي صعوبة الكشف عن التناص مع الأحاديث النبوية والكتب المقدسة والأغاني والحكايات الشعبية والمصادر الأجنبية ومع هذا فقد اجتهدت وأمعنت النظر مرارا وتكرارا في شعر نزار حتى تمكنت من الكشف عن عدة نماذج تمثل تلك الظواهر التناصية.

وحتى نستطيع الإلمام بحيثيات الموضوع فقد اقتضت طبيعة هذه الدراسة تقسيمها إلى مقدمة وأربعة فصول هي:

الفصل الأول: التناص، مفهومه وجذوره ودوافعه ومسائله.

و يناقش هذا الفصل بعض الجوانب المتصلة بمصطلح التناص كالنص والسرقات، ويحاول تتبع جذوره في النقد العربي والغربي، كما يشتمل هذا الفصل تعريفات مختلفة لمفهوم التناص ويتناول الجهود العربية والغربية المعاصرة في دراسته تنظيرا وتطبيقا، ويعرض بعض الأسباب والدوافع الكامنة وراء بروز هذه الظاهرة في الإبداعات الشعرية.

الفصل الثاني: مصادر التناص في شعر نزار قباني.

وبما أن النص يستمد موارده من مصادر متباينة منها ما يتشكّل عفوا ومنها ما يتشكّل عمدا في الذاكرة فقد تعرّض هذا الفصل إلى تقسيمات مصادر التناص عند النقاد والدارسين وعرضها على شعر نزار والنظر في مدى مطابقته لها، ورغم

أن مصادر التناص تتداخل مع بعضها في النص الواحد إلا أنه تقسيم فرضته مدونة البحث وبرزت فيه خصوصيته من حيث حضور المصادر الأجنبية فكان لا بد منه لتيسير الدراسة، ولهذا قسمنا مصادر التناص في شعر نزار إلى ثلاثة أقسام هي:

أولا: *المصادر الدينية*: وتشتمل على: (القرآن الكريم - الحديث النبوي الشريف - التوراة والإنجيل).

ثانيا: *المصادر التراثية*: وتشتمل على: (الموروث التاريخي - الموروث الأدبي - الموروث الشعبي - الموروث الأسطوري).

ثالثا: *المصادر الأجنبية*: وتشتمل على: (اللغة الأجنبية - الأدب الغربي - الفكر الغربي).

الفصل الثالث: أشكال التناص ووظائفه الفنية في شعر نزار قباني:

ويتناول هذا الفصل أشكال التناص في شعر نزار قباني، وذلك بالنظر إلى ما رصده عدد من النقّاد والدارسين الذين درسوا هذا الجانب وعرضه على شعر نزار للنظر في مدى مطابقته لتلك الأنماط والتقسيمات، وقد اتبعت الدراسة تقسيم أشكال التناص إلى قسمين هما:

١) *التناص المباشر*: ويتخذ أربعة أشكال هي: (التناص الموافق - التناص المضاد - التناص المحور - التناص المجزوء) وقد قامت الدراسة بشرح هذه المصطلحات وسرد عدد من النماذج تثبت بروز هذه الأشكال التناصية في شعر نزار.

٢) *التناص غير المباشر*: وهو التناص الذي لا يبوح فيه النص بالمرجع بل إنه يومئ إليه من خلال دلالات خاصة في النص الحاضر.

الفصل الرابع: آليات التناص وأبعاده الفنية في شعر نزار قباني:

ويشتمل هذا الفصل عرضا لتقسيمات النقاد والدارسين لآليات التناص وعرضها على شعر نزار وذلك للخروج بتقسيم يناسب موضوع الدراسة، وتجدر الإشارة إلى أن تركيز أغلب الدارسين الذين اطلعنا على دراساتهم كان منصبا على آليات استدعاء الشخصيات دون اهتمام يذكر بآليات استدعاء النصوص، وحتى نتفادى ما وقع فيه من

سبقنا من الدارسين قسمنا آليات التناص في شعر القباني إلى قسمين هما:

أولا: آليات استدعاء الشخصية:

وقد تناولت الدراسة ثلاث آليات وظفها نزار في استدعاء الشخصيات هي:

أ - استدعاء الشخصية: ولقد اتخذ هذا الاستدعاء عند نزار ثلاثة أشكال هي: (استدعاء باسم العلم - استدعاء بالكنية - استدعاء باللقب).

ب - استدعاء الوظيفة (الدور)

ج - استدعاء الخطاب

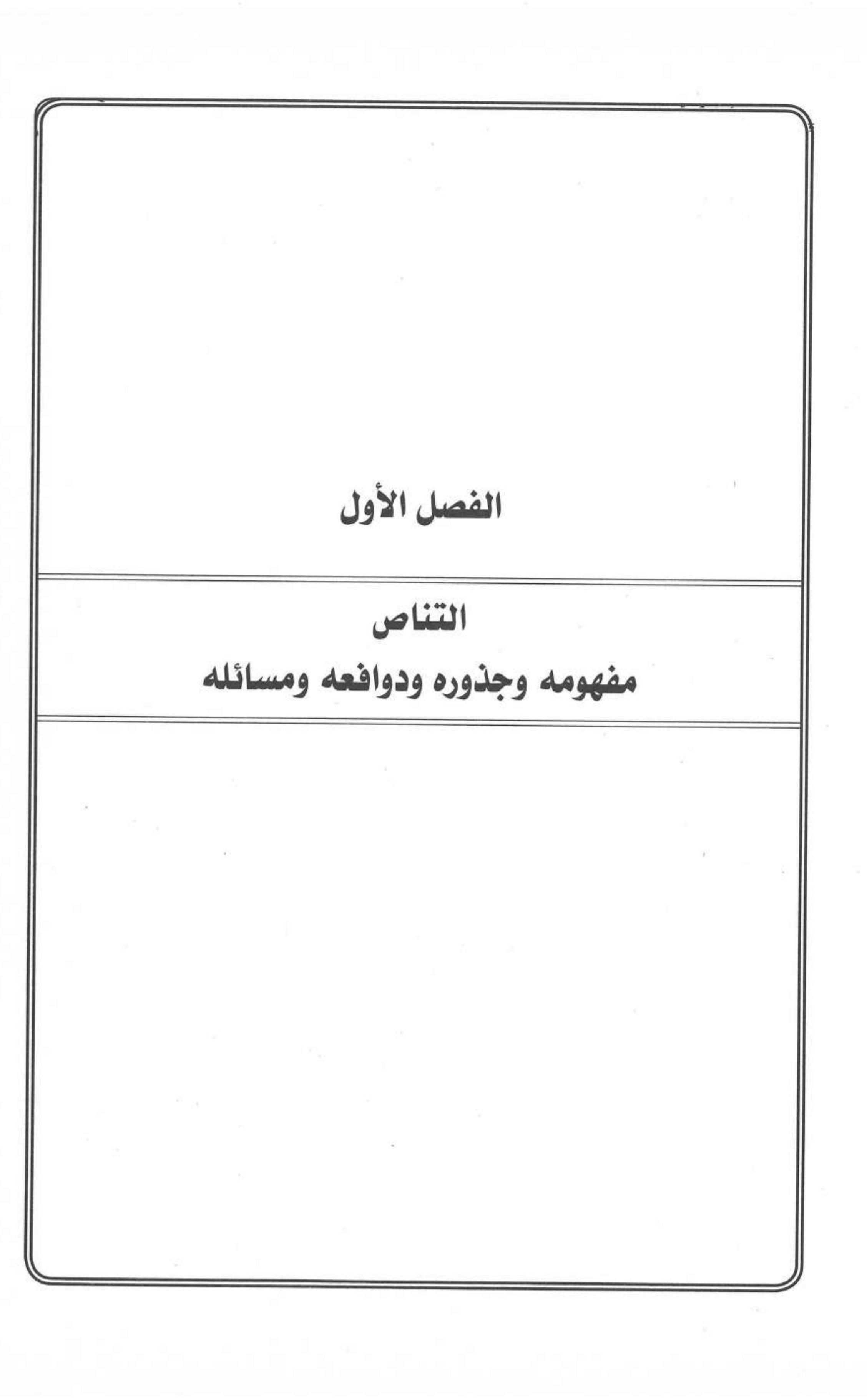
ثانيا: آليات استدعاء النصوص:

وقد تناولت الدراسة ثمان آليات وظفها نزار في استدعاء النصوص السابقة هي: (الترصيع - الإضمار أو القطع - التضخيم أو التوسيع (التمطيط) - المبالغة - الإيجاز - التشويش - القلب - الامتصاص).

وقد ارتأت الدراسة تناول الأبعاد الفنية الناشئة عن التناص في غضون البحث وذلك من أجل الاشتغال القريب على الظاهرة، ولهذا لم نخصص لها فصلا مستقلا، بل هي مبثوثة في فصول الدراسة.

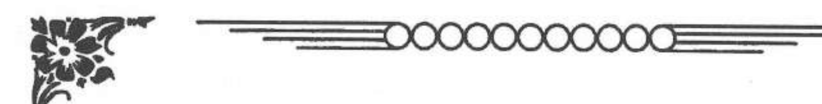
وأخيرا تأمل هذه الدراسة أن تكون قد حققت أهدافها، وأن تكون إضافة جديدة في الدراسات التطبيقية، ولا أدعي أن بحثي مكتمل لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، ولكنني اجتهدت في إخراجه بصورة جيدة، فإن أصبت فزت بأجري الاجتهاد والصواب، وإن أخطأت فأسأل الله ألا يحرمني من أجر الاجتهاد، وفوق كل ذي علم عليم.

❒ ❒ ❒



الفصل الأول

التناص
مفهومه وجذوره ودوافعه ومسائله





مدخل

إن الفكر الإنساني هو فكر متواليات، بمعنى أنه متكون من سلسلة متوالية من الأفكار والمعارف، والتي هي ليست وليدة اللحظة وإنما هي وليدة لحظات متعددة ومتنوعة من القراءات والاطلاع في نشاط الغير على كافة الأصعدة.

تلك المتواليات ساعدت في استحضار معارف جديدة، بل كونت أفكارا جديدة،عن طريق صهر ما اكتسبه الفكر الإنساني عبر السنوات والعصور في بوتقته الخاصة، وبهذا تشكلت المعرفة الحاضرة التي لا يمكن أن ننسبها إلى أب واحد، بل إنها تنتسب إلى سلسلة أجداد موغلين في القدم[(١)] وهذا ما يتبين لنا عند قراءة أطروحات كل من باختين وجوليا كرستيفا ودريدا وبارت وغيرهم.

ومهما قيل عن «النص المكتفي بذاته» (ريفاتير) أو «النص ولا شيء خارج النص - دريدا» فإن أي مبدع شعر أو نثر، يرغب بالتأكيد في الوصول إلى القارئ، ولكن بعض النقاد فهموا مقولتي ريفاتيرو دريدا خطأ بأنهما تعنيان الانغلاق التام، أي عدم مناقشة إيديولوجيات النص، والمعرفة الكامنة فيه، وهذه المسألة تعني نفي الإسقاطات الخارجية الاجتماعية والسياسية والنفسية... الخ وهذا صحيح إلى حد كبير ولكن لابد من (قراءة التلقي) في النص وخارج النص.[(٢)]

فالنصوص إذن يحكمها عامل التداخل، سواء كان من حيث الفكر أو المنهج أو الأسلوب أو اللغة أو حتى البناء الشكلي للنص، فلا نستطيع فصل نص فصلا نهائيا عن الموروثات القديمة، أو المؤثرات الحديثة، فالتداخل ليس مرتبطا بزمان دون

(١) محمد سالم سعد الله: مملكة النص، عالم المكاب الحديث، إربد - الأردن، ط١، ٢٠٠٧م، ص١٢٣.
(٢) عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦م، ص٢١.

زمان، ولا بمكان دون مكان.

ولعل هذا التداخل بين النصوص مردود إلى الجانب النفسي لذات الإنسان المبدعة التي بلا شك تتأثر بخبرات الأسلاف وآثارهم، فهذه الخبرات التي يشترك فيها البشر هي مصدر الفن العظيم عند المبدع وسبب تذوقه عند المتلقي، فالنص متولد عن آثار تاريخية ونفسية ولغوية لتتناسل منه أحداث أخر، ولعل قيمة العمل الفني تدرك في علاقته بأعمال أخرى، كما أن توالي القراءات يؤدي إلى إعادة إنتاج النص بصورة أخرى مع وجود أثر الإنتاج السابق.

وهذه المسألة لم تتبلور بشكل فعال عند الغربيين إلا في منتصف الستينات حين قدمت جوليا كرستيفا في عام (١٩٦٦م - ١٩٦٧م) أطروحات متعددة أهمها (علم النص) و(نص الرواية)، وقد كان شغلها الشاغل هو البحث عن ما سمته بـ الايديولوجيم (Ideologeme) الكائن في النصوص أو المتخفي وراءها، أي أنها كانت تبحث عن الخلفية العقائدية والفكرية في النص، وهذا ما أدى بها إلى الوصول إلى مصطلح التناص (Intertextuality)[(١)].

١ـ النص في الدراسات الغربية:

وقبل الدخول إلى مفهوم التناص كان لزاما علينا أن نتتبع تعريفات النص باعتباره الأساس الذي تقوم عليه كل التغييرات، وباعتباره الجذر الأول لكلمة تناص لنصل من خلاله إلى مفهوم التناص وصولا تدريجيا.

إن اختلاف المناهل الفكرية التي نهل منها النقاد أدى إلى اختلاف تعريفاتهم للنص فباختين يرى «أنه حيث لا يوجد نص فليس ثمة موضوع للبحث والتفكير، فالنص عنده سواء كان مكتوبا أم شفاهيا يعتبر مادة أولية تقوم بتحليلها الألسنية والفلسفة والنقد وغير ذلك من العلوم المجاورة»[(٢)].

---

(١) انظر محمد عزام: النص الغائب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠١م، ص٢٨ - ٣٥، وعبد العاطي كيوان: التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م، ص١٥.

(٢) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط١، ٢٠٠٤م، ص٢٧١ - ٢٧٢.

كما يرى باختين «أن النص هو تلك الواقعة المباشرة التي تتأسس عليها العلوم وتدور حولها، سواء اصطبغت بالطابع الفكري أو العاطفي»(١).

وقدم رولان بارت في بحث كتبه عام ١٩٧١م بعنوان «من العمل إلى النص» نظرية مركزة عن طبيعة النص من مفهوم تفكيكي في الدرجة الأولى، ومن بين النقاط التي طرحها «إن النص وهو يتكون من نقول متضمنة، وإشارات وأصداء للغات أخرى وثقافات عديدة تكتمل في خارطة التعدد الدلالي، وهو لا يجيب عن الحقيقة، وإنما يتبدد إزاءها»(٢).

فالنص يقيم كما يقول بارت نظاما لا ينتمي للنظام اللغوي ولكنه على علاقة وشيجة معه، علاقة تماس وتشابه في الآن ذاته(٣).

ويشير الباحث السيميولوجي الروسي «لوتمان» عند حديثه عن مفهوم النص أن التحديد لازم للنص، وهو بهذا المعنى يقوم في مقابل جميع العلامات المتجسدة ماديا، التي تدخل في تكوينه طبقا لمبدأ التضمن وعدم التضمن، كما أنه من ناحية أخرى يقوم في مقابل جميع الأبنية التي لا يبرز فيها ملمح «الحد» مثل أبنية اللغات الطبيعية ذات الخواص غير المحددة المفتوحة لنصوصها اللغوية المتكاثرة.

وكما برهن الباحثون فإن النص يحتوي على دلالة غير قابلة للتجزئة مثل (القصة والوثيقة والقصيدة) مما يعني أن النص يحقق وظيفة ثقافية محددة وينقل دلالتها الكاملة(٤) والقارئ يستطيع التمييز بين كل واحد من هذه النصوص بمجموعة من السمات ولهذا السبب فإن نقل سمة من السمات من نص إلى آخر إنما هو وسيلة جوهرية لتكوين دلالات جديدة.

أما (دريدا) فالنص عنده «نسيج لقيمات أي تداخلات، لعبة منفتحة ومنغلقة في آن واحد مما يجعل من المستحيل لديه القيام بـ «جينيولوجيا» بسيطة لنص ما توضح

---

(١) نفسه ص٢٩٨.
(٢) نفسه ص ٢٧١ - ٢٧٢.
(٣) نفسه ص ٢٧٩.
(٤) نفسه ٢٧٥.

مولده، فالنص لا يملك أبا واحدا ولا جذرا واحدا بل هو نسق من الجذور»[١].

ونلاحظ أن تعريف دريدا للنص يؤدي إلى محو مفهوم النسق والجذور، فالانتماء التاريخي لنص ما لا يكون أبدا بخط مستقيم، فالنص دائما من هذا المنظور التفكيكي له عدة أعمار كما يقول دريدا.

وتنظر جوليا كريستيفا إلى النص على أنه «جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان عن طريق ربطه بالكلام التواصلي، راميا بذلك إلى الإخبار المباشر، مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة»[٢].

وبهذا التعريف يتحدد النص كإنتاجية (productivit) ومع ذلك فإن علاقته باللسان تقع في علاقة إعادة توزيع (هدم - بناء) وهذا يستدعي منا معالجته من خلال مقولات منطقية لا الاقتصار على المقولات اللسانية المحضة، هذا من جهة ومن جهة أخرى يعتبر النص تبادل نصوص أي تناصا، إذ نجد في فضاء النص عدة ملفوظات مأخوذة من عدة نصوص تتقاطع وتتحايد[٣].

وبالنظر إلى التعريفات السابقة نجد أن هناك شبه إجماع على:

١) أن النص لا يأتي من عدم بل هو «نسيج لقيمات» ونسق من الجذور لا تنتمي إلى أب واحد.

٢) أن النص يتضمن نصوصا أخرى سابقة أو معاصرة.

٣) أن هناك تواصلا بين النص والنصوص الأخرى.

٤) أن النص يتضمن ثقافات عديدة تعكس قراءات صاحبه.

٥) إشتراك عدة علوم في تحليل النص مثل الألسنية والفلسفة والنقد والتاريخ وعلم النفس...

وخلاصة القول أن النصوص تتداخل مع بعضها البعض من حيث الشكل

(١) بلاغة الخطاب وعلم النص: ص ٢٧٥، مرجع سابق.
(٢) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٦م، ص١٩.
(٣) نفسه ص ١٩ - ٢٠.

والمضمون واللغة والأسلوب فمن الاستحالة أن نعزل النص عن مؤثرات الثقافة التراثية والحداثية، والمؤثرات المكانية والزمانية فكلما زادت قراءات المبدع واطلاعه على نتاج غيره زادت ثقافته ومن ثم يزداد تأثره بالآخر، فالنص إذن يتولد من مجموعة من الآثار التاريخية واللغوية والثقافية والأحداث الاجتماعية والظروف النفسية، ومن ثم فإن هذا النص كما تواصل مع نصوص سابقة سيتواصل كذلك مع نصوص لاحقة.

٢ - النص في الدراسات العربية:

ولكي نصل إلى معنى النص في اللغة العربية نقرأ ما جاء في لسان العرب لابن منظور حيث يقول: «النّص: رفعك الشيء، نصّ الحديثَ ينصه نصا رفعه، وكل ما أُظهر فقد نُصّ، [...] يُقال نصّ الحديث إلى فلان أي رفعه، ونصّت الظبية جيدَها أي رفعته [...] ونصّ المتاعَ نصا جعل بعضه فوق بعض، ونصّ الدابة نصا أي رفعها في السير[...] وأصل النص أقصى الشيء وغايته [...] والنص الإسناد إلى الرئيس الأكبر، والنص التوقيف، والنص التعيين [...] ونصّ الرجلَ نصا إذا سأله عن شيء حتى استقصى ما عنده، ونصُ كل شيء منتهاه [...] ونصُ الحقاق إنما هو الإدراك، قال المبرد نص الحقاق منتهى بلوغ العقل [...] ويقال نصنصتُ الشيء حركته [...] ويقول الفقهاء نص القرآن ونص السنة أي ما دل ظاهر اللفظ عليه من الأحكام»[1].

ومما ورد في لسان العرب يمكننا أن نستنتج بأن النص في اللغة يأتي بمعان عديدة يتداخل فيها الحسي والمجرد، ويمكن أن نجملها في الآتي:

«الرفع - الظهور - التراكم «جعل بعضه على بعض» - أقصى الشيء وغايته ومنتهاه - الإسناد - التوقيف - التعيين - الاستقصاء - الإدراك ومنتهى بلوغ العقل - الإظهار والكشف».

كما أن هذه المادة اللغوية توصلنا إلى أن النص يعني شيئين: النص بمعنى الشكل النهائي المباشر والظاهر للشيء، والنص بمعنى عملية التشكل والنصنصة التي تحرك

---

(١) ابن منظور: لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٥م، ج١٤، ص١٦٢ - ١٦٣، مادة نصص.

العناصر وتستقصي غايتها حتى تحصل على شكل ظاهر متميز عن أشباهه.

والنص بمعناه العربي - كما يرى مدحت الجيار. لا يبعد عن تقلبات مادة (Text) التي أخذت دلالة البناء والنسيج والسياق وكلها دلالات حركية تنظيمية لا تنفي الدلالة التوقيفية الظاهرة للشيء[١].

ويخالفه في هذا الرأي نصر حامد أبو زيد حيث يرى أنه « إذا كانت كلمة النص في اللغات الأوروبية تعني نسيجا من العلاقات اللغوية المركبة التي تتجاوز حدود الجملة بالمعنى النحوي للإفادة، الأمر الذي يؤكده أصل اشتقاقها من اللغة اللاتينية، فلم يكن الأمر كذلك في اللغة العربية»[٢].

ويتوصل أبو زيد من استقراء لسان العرب إلى أن الدلالة المركزية الأساسية لكلمة (نص) هي الظهور والانكشاف كما بين أن هذه الدلالة ما تزال بارزة في الاستخدام اللغوي المعاصر، مستشهدا بكلمة (منصة) التي تعني المكان المرتفع البارز للناظرين.

ويرجع أبو زيد التطور التاريخي لدلالة كلمة (نص) من الحسي إلى المعنوي على النحو التالي:

أ) الدلالة الحسية: نصت الظبية جيدها أي رفعته، ونصِ الدابة أي رفع جيدها بالمقود لكي يستحثها على السرعة في السير.

ب) الانتقال من الحسي: النص والتنصيص يعني السير الشديد، نص الأمور أي شديدها.

ج) الانتقال إلى المعنوي: نصَ الرجل أي سأله حتى يستقصي ما عنده، وبلغت النساء نص الحقاق أي سن البلوغ.

د) الدخول إلى الاصطلاحي: الإسناد في علم الحديث، النص: التوقيف، التعيين.

---

(١) مدحت الجيار: النص الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ص٢٠.

(٢) نصر حامد أبو زيد: النص والسلطة الحقيقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٥، ٢٠٠٦م، ص١٥٠.

وسجل أبو زيد ملاحظته بعد تتبعه لتطور دلالة الكلمة «إن الدلالة المركزية انتقلت من الحسي إلى المعنوي ودخلت في الاصطلاحي دون أن يعتورها تغيير كبير، ولذلك ظلت تتداول بهذه الدلالة في مجال العلوم الدينية كلها أو جلها تقريبا»[(١)].

وهذا ما نجده عند الإمام الشافعي حين يعرف النص بأنه «المستغنى فيه بالتنزيل عن التأويل» وكذلك عند ذكره لأنماط البيان في الكتاب « فمنها ما أبانه لخلقه نصا، مثل جمل فرائضه في أن عليهم صلاة وزكاة و....»[(٢)].

كما نجد هذا في تعريف ابن حزم للنص بأنه «اللفظ الوارد في القرآن والسنة مبينا لأحكام الأشياء، ومراتبها، وهو الظاهر، وما يقتضيه اللفظ الوارد المنطوق به»[(٣)].

وأمام هذا الاختلاف في تعريف النص لم يكن في وسع محمد مفتاح إلا أن يركب بينها جميعا ويستخلص أن « النص مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة حدث تواصلي، تفاعلي، مغلق توالدي»[(٤)].

ثم استخلص مفتاح السمات التالية:

مدونة كلامية: يعني أنه مؤلف من الكلام وليس صورة فوتوغرافية أو رسما أو زيا.

حدث: أي أن كل نص هو حدث يقع في مكان وزمان معينين.

تواصلي: يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب إلى المتلقي.

تفاعلي: يقيم علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع ويحافظ عليها.

مغلق: انغلاق سمته الكتابية الأيقونية التي لها بداية ونهاية وهو من الناحية المعنوية:

---

(١) نصر حامد أبو زيد: النص والسلطة الحقيقية، ص١٥١ مرجع سابق.

(٢) الرسالة: تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، المكتبة العلمية، بيروت، بدون تاريخ، ص١٤.

(٣) ابن حزم الأندلسي: رسائل ابن حزم، تحقيق إحسان عباس، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٨٠م، المجلد٤، ص٤١٥.

(٤) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٤، ٢٠٠٥م، ص٢١.

توالدي: أي أن الحدث اللغوي ليس منبثقا من عدم وإنما هو متولد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية..... وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له.

ويرى الدكتور حسين منصور العمري أن مفتاحا لم يخرج عن المعنى اللغوي الذي أعطاه ابن منظور كل ما هنالك أنه زاد عليه توضيحا أو شرحا من خلال بعض المفردات المقوَسة[(١)].

أما سعيد يقطين فقد استلهم آراء كرستيفا وزيما بصفة خاصة وآراء غيرهما وبالأخص هاليداي فعرف النص بقوله: «النص بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية) ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة»[(٢)].

ففي قوله «ضمن بنية نصية منتجة» يفيد بأن الذات تنتج الدلالة النصية انطلاقا من «خلفية نصية» تم تشكيلها من خلال التفاعل مع نصوص سابقة، وفي مراحل متعددة، وهذه الخلفية النصية يمكننا تمثيلها بـ (النص القابع) في دواخل كل واحد منا، ولكن هذه الخلفية النصية تطفو على سطح النص من خلال رغبة الكاتب أو عدمها وتتجلى على شكل بنيات نصية يستوعبها النص ويوظفها في سعيه إلى إنتاج الدلالة فتبرز لتعزز ما يرمي إليه الكاتب، إما عن طريق معارضته إياها أو نقده لها أو استلهامها[(٣)].

وبالنظر إلى تعريف كل من مفتاح ويقطين نجد أنهما يتفقان في أن النص لا ينبثق من العدم بل إنه يتفاعل مع الأحداث انطلاقا من «خلفية نصية» تشكلت في مراحل متعددة. إلا أن تعريف مفتاح قد أعطى للتفاعل النصي اتساعا وشمولية أكثر فالنص عنده «توالدي» فكما تفاعل النص مع نصوص سابقة فسوف تتناسل منه نصوص لاحقة.

---

(١) حسين منصور العمري: إشكالية التناص (مسرحيات سعد الله ونوس أنموذجا)، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٧م، ص٢٦.

(٢) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص٣٢ مرجع سابق.

(٣) انظر سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص٣٤.

٣ - النص بين المفهوم العربي والمفهوم الغربي:

وبعد عرض مفهوم النص عربيا وغربيا يمكننا القول بأن النص في الثقافة الغربية قد وضع للدلالة على منظومة متجانسة من كلمات أحكم نسجها كما أحكم النسّاج صنعته، ودخل حقول البحث بهذا المعنى، أما في الثقافة العربية فقد ظل بمعناه الحسي وهو الظهور، ومحصورا في مجال علم الأصول، فمصطلح النص في الثقافة العربية ارتبط بالتأويل، فكل ما لا يقبل التأويل يكون نصا، وأما الذي يقبل التأويل فلا يكون نصا، وهذا يدعونا إلى استنتاج أن ما نراه من استخدامات جديدة لمفهوم النص ما هو إلا تطور دلالي للكلمة أو نقل لمعناها الأصلي أو أنه استخدام مجازي، كما يمكن إرجاع سبب الاستخدامات الجديدة لكلمة نص في الثقافة العربية إلى ترجمة كلمة «Texte» بكلمة «نص» مع أنها تحيل إلى النسيج، وهنا لا يخفى الفرق بين ما تحمله كل كلمة من دلالة.

غير أننا يمكن أن نلتمس للمترجمين العذر إذا ما عدنا إلى الدلالة المعجمية لكلمة نص حيث ذكرنا سابقا أن النص يعني الغاية وبلوغ المنتهى، والتراكم، وهذه المعاني مما تتضمنه كلمة النسيج.

□ □ □




إرهاصات التناص في التراث العربي

خضع النقد المعاصر منذ مطلع القرن العشرين للمؤثرات النقدية الأوروأمريكية، ولا يمكن الحكم على هذا الخضوع بالسلبية، لأن الفجوة بين الموروث النقدي، وما يسمى بالنهضة كانت هائلة في العصر الوسيط، وهذه الفجوة أجبرت النقاد العرب على ضرورة اللحاق بالحداثة، والخروج من الزمن العثماني، وما تزال التبعية شبه الكاملة للمركزية الأوروأمريكية مستمرة، ومع هذا لا يمكن محو التفاعل النقدي، فلا مفر منه لأن النقد أصبح علما عالميا.

وظاهرة التناص من الظواهر النقدية التي ظهرت في الدراسات الغربية إلا أن لها جذورا في التراث العربي سنحاول تتبعها خلال هذا المبحث، وتجدر الإشارة إلى أننا عندما نحاول إيجاد جذور عربية لأي مصطلح أو نظرية غربية، فهذا لا يعني أننا ندخل عصي التراث العربي النقدي في عجلات الدراسات النقدية الحديثة المتسارعة، لإيقافها أو لإرجاعها إلى الخلف، بل إننا نحاول جاهدين ترسيخ هذه العجلات، وتثبيت خطواتها، وتسهيل دروبها، لنجعلها سالكة لمرتاديها.

ومن هذا المنطلق سنتلمس ظاهرة التناص عند الشعراء العرب الأوائل من خلال الوقوف على بعض إنتاجهم الشعري، كما أننا سنتلمس الظاهرة عند النقاد العرب المتقدمين الذين تناولوها في مصطلحات مثل السرقة والمعارضة والمناقضة والاقتباس والتضمين، لنقف على آرائهم ومدى فهمهم لهذه الظاهرة.

١ـ التناص ظاهرة قديمة شعر بها الشعراء:

أن العرب كانت تشترط على الشاعر قبل الإبداع أن يحفظ ألف بيت من الشعر، ثم يطلب منه نسيانها، وبعدها يُسمح له بقول الشعر، ولكن الحقيقة أن الشاعر يظل محتفظا بمخزونه الأدبي يستدعيه وقت الحاجة سواء كان ذلك بإرادته أو بغير إرادته،

وكثيرا ما كان الشاعر راوية لشاعر آخر، ينقل أشعاره بين القبائل، كما أن الشاعر كان يستمع إلى أشعار من سبقه أو عاصره من الشعراء «فيمر الشعر بمسمعي الشاعر لغيره، فيدور في رأسه، أو يأتي عليه الزمان الطويل فينسى أنه سمعه قديما»(١).

فيستحضره في موقف مشابه أو مطابق له فيدخله في شعره سواء شاء ذلك أم أبى.

وعند تتبعنا لنظرة الشعراء لظاهرة التناص من خلال نتاجهم الأدبي وجدنا أن هؤلاء الشعراء كانوا منقسمين بين معترف بالأخذ مقر به، وبين منكر له مدافع عن شعره أن يوصم بالأخذ والاتباع، فما أسباب اعتراف البعض وإنكار الآخر؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه بعد تتبع المعترفين بالأخذ والمنكرين له.

١ـ أ ـ اعتراف الشعراء بظاهرة التناص:

وعند تتبعنا لإنتاج شعراء العصر الجاهلي وجدنا أن امرأ القيس كان مقرا بالأخذ والاتباع، وأن هناك سابقا سار على نهجه وترسم خطاه، فيخاطب خليليه قائلا لهما: [الكامل]

عوجا على الطلل القديم لعلنا ... نبكي الديار كما بكى ابن خذام(٢)

ونرى عنترة يسأل مستنكرا: [الكامل]

هل غادر الشعراء من متردم ... أم هل عرفت الدار بعد توهم؟(٣)

فالشعراء في نظره لم يتركوا شيئا يصاغ فيه الشعر إلا وقد صاغوه فيه، فلم يترك الأول للآخر شيئا، إنه يقر بأنهم سبقوه وأن ما يقوله سيكون مأخوذا عنهم، أو على أقل تقدير مقتبسا من أقوالهم.

وأما زهير ابن أبي سلمى فإنه يصرح بأن كل ما يقوله الشعراء ما هو إلا مستعار

---

(١) ابن رشيق: قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، تحقيق: منيف موسى، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ص٧٨.

(٢) امرئ القيس: ديوان امرئ القيس، دار صادر، بيروت، ط١، بدون تاريخ، ص١٦٢.

(٣) عنترة، ديوان عنترة، تحقيق محمد سعيد مولوي المكتب الإسلامي ط٢، ١٩٨٣م، ص١٨٦، وانظر الزوزني: شرح المعلقات العشر، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط١، ١٩٨٣م، ص٢٣٤.

من المتقدمين، أو أنه شعر معاد مكرر، وهي نظرة لم تأت من فراغ، فالرجل قد عرك الحياة وعركته، فأصبح خبيرا بها وبأحوال أهلها، فيرسلها قاعدة مدوية للنقاد: [الخفيف]

ما أرانا نقول إلا معارا ... أو معادا من لفظنا مكرورا(١)

وكما وجدنا من شعراء العصر الجاهلي من يقر بالأخذ، فكذلك نجد في شعراء العصور اللاحقة من يعترف بذلك، فالفرزدق لا يرى في اتهامه بالسرقة جريمة نكراء يعاقب عليها القانون، بل هي سرقة مباحة لا عقاب على فاعلها، إنه يحبها ويعترف بفعلها إنه يقول: «ضوال الشعر أحب إلي من ضوال الإبل، وخير السرقة ما لم تقطع فيه اليد»(٢) بل نراه يفتخر بالأخذ ممن سبقه من فحول الشعراء، معتبرا أن أولئك النوابغ قد وهبوا له قصائدهم يتفيأ منها أنى شاء فيقول في ذلك: [الكامل]

وهب النوابغ لي القصائد إذ مضوا ... وأبو يزيد وذو القروح وجرول(٣)

وابن الوردي يقر بالسرقة صراحة مبينا متى تستحسن ومتى تستكره: [الوافر]

وأسرق ما استطعت من المعاني ... فإن فقت القديم حمدت سيري

وإن ساويت من قبلي فحسبي ... مساواة القديم وذا لخيري

وإن كان القديم أتم معنى ... فذلك مبلغي ومطار طيري

فإن الدرهم المضروب باسمي ... أحب إلي من دينار غيري(٤)

أما مجير الدين بن تميم فإنه يعدل عن لفظة السرقة إلى لفظة التضمين ولا يجد في نفسه مضاضة أن يعترف بأن نصف شعره هو من إبداع غيره إلا أنه يختار ما يستحق أن يدخله في شعره: [الوافر]

---

(١) محمد مصطفى هدّارة: مشكلة السرقات في النقد العربي - دراسة تحليلية مقارنة، المكتب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨١م، ص ٢١٨.

(٢) المرزباني: الموشح، ت علي محمد البجاوي، نهضة مصر، ط٢، ١٩٦٩م، ص ١٤١.

(٣) الفرزدق: ديوان الفرزدق، شرح علي خريس، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط١، ١٩٩٦م، ص ٤٣٥.

(٤) محمد مصطفى هدّارة: مشكلة السرقات في النقد العربي، ص ٨٤، مرجع سابق.

أطالع كل ديوان أراه ولم أزجر عن التضمين طيري
أضمن كل بيت فيه معنى فشعري نصفه من شعر غيري[١]

كما نجد اعترافا لأبي تمام بالأخذ حين أنشد في المدح قوله: [الوافر]

وما سافرت في الآفاق إلا ومن جدواك راحلتي وزادي
مقيم الظن عندك والأماني وإن قلقت ركابي في البلادي

فسأله ابن أبي داود عن المعنى قائلا: أهو من المعاني التي اخترعتها؟ فقال: أخذته من قول الحسن ابن هاني: [الطويل]

وإن جرت الألفاظ يوما بمدحة لغيرك إنسانا فأنت الذي نعني[٢]

وكما أن هناك شعراء يعترفون بالأخذ فكذلك هناك من الشعراء من ينكر ذلك وهم كثر إذا ما قورنوا بالمعترفين.

١ـ ب - إنكار الشعراء لظاهرة التناص:

رغم إقرار الشعراء المتقدمين بالأخذ، إلا أننا نجد هناك إنكارا للظاهرة، سواء ممن عاصرهم أو جاء بعدهم من الشعراء، فهم ينكرون السرقة وينزهون شعرهم من دنسها، فطرفة بن العبد

يدعي أنه في غنى عن الإغارة على أشعار الآخرين، فالسرقة شر خطير لا يقترب منه: [البسيط]

ولا أغير على الأشعار أسرقها عنها غنيت وشر الناس من سرقا[٣]

ويستنكر الأعشى أن يتهم بالسرقة بعد شيبه وخبرته في قول الشعر: [السريع]

فما أنا أم ما انتحالي القوافي بعد المشيب كفى ذاك عارا[٤]

كما ينفي حسان بن ثابت (رضي الله عنه) سرقة شعر غيره عن نفسه، ويرى أن

---

(١) نفسه ص ٨٤.

(٢) بدوي طبانة: السرقات الأدبية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣، ١٩٧٥م، ص٤٨ - ٤٩.

(٣) طرفة بن العبد، ديوان طرفة، شرح: عبد القادر مايو، دار القلم العربي، سورية، ط١، ١٩٩٩م، ص١٣١.

(٤) الأعشى: ديوان الأعشى، شرح: يحيى شامي، دار الفكر العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م، ص٨١.

شعره مختلف عن شعرهم: [الكامل]

لا أسـرق الـشـعـراء مـا نـطـقـوا بـل لا يـوافـق شعـرهـم شـعـري[١]

وإذا تتبعنا إنتاج هؤلاء الشعراء وجدنا أنهم أخذوا من غيرهم، وقد اتهمهم النقاد بالسرقة رغم ما قالوه دفاعا عن شعرهم، فهاهو طرفة بن العبد يقول: [الطويل]

وقـوفـا بـهـا صـحـبي عـلـيَ مطيهـم يـقـولـون لا تـهـلـك أسـى وتـجـلـد[٢]

وقد أخذه كما يرى النقاد من قول امرئ القيس: [الطويل]

وقـوفـا بـهـا صـحـبي عـلـيَ مطيهـم يـقـولـون لا تـهـلـك أسـى وتـجـمـل[٣]

قال حسان بن ثابت(رضي الله عنه): [الخفيف]

لـو يـدب الـحـولـي مـن ولـد الـذرْ ر عـلـيـهـا لأنـدبـتـهـا الـكـلـوم

أخذه من قول امرئ القيس: [الطويل]

مـن القـاصـرات الـطـرف لـو دب محـول مـن الـذر فـوق الإتـب منـهـا لأثـرا[٤]

وهكذا رغم نفي هؤلاء الشعراء السرقة عن أنفسهم وتنزيه شعرهم من دنسها، إلا أنه قد ثبت أخذهم عن امرئ القيس المتقدم عليهم، فلماذا هذا النفي؟ أهو تنزيه لشعرهم خشية العار أم أن لديهم فهما آخر لهذا الأخذ يخالف فهم أولئك الذين يتهمونهم بالسرقة؟

إن هؤلاء الشعراء ما كانوا يأخذون شعر غيرهم اعتداء على الملكية الفكرية، بل إن ذلك كان نتيجة طبيعية لأثر الحمولة المعرفية التي تراكمت عبر السنين، عن طريق رواية الشعر وسماعه، وحفظه، فما كان بوسعهم لحظة الإبداع طرح حمولتهم المعرفية بعيدا حتى لا يظهر أثرها فيما أبدعوه.

---

(١) حسان بن ثابت: ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ت بدر الدين حاضري ومحمد حمامي، دار الشرق العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٨م، ص٨٦.

(٢) الزوزني: شرح المعلقات العشر، ص ٩١، مرجع سابق.

(٣) نفسه ص٣٣.

(٤) ابن رشيق: قراضة الذهب، ص٣٢، مرجع سابق.

إن عفوية النقد في زمن هؤلاء الشعراء قد يكون سببا لهذا الإنكار، حيث نجد الناقد يتتبع ما قاله الشاعر، ليعمل ذاكرته لعل أحدا من المتقدمين سبقه إلى ذلك المعنى فيسجل عليه وصمة التبعيّة للآخر، ويعقد مقارنة بين المتقدم والمتأخر، وربما يطلقها عبارة مدوية «هلا قلت كما قال فلان» فيكون وقعها على الشاعر عصيبا، ولهذا يلجأ الشعراء إلى إنكار الأخذ، وإن ثبت عليهم ذلك نجدهم ينكرون علمهم بالمتقدم عليهم فيسمونه توارد الخواطر.

٢ - إرهاصات التناص في التراث النقدي العربي:

لقد اهتم النقاد العرب بالبحث عن العلاقة بين النصوص من خلال اهتمامهم بالنص، وعنايتهم بدقائق هذا النص بصورة مكنتهم من أن يقدموا لنا مجموعة من الدراسات الوصفية والمعيارية في فهم جزئيات العمل الإبداعي، وفي التعرف على كل ملامحه البنائية، وفرز أدواته وحيله الشكلية، فقد وازن النقاد العرب القدامى بين النقد النظري والنقد التطبيقي، ووصلوا بمقومات النقد الأدبي إلى درجة فائقة من الوضوح والمعيارية، فتمكنوا من عقد الموازنات والوساطات، وميَزوا بين الدخيل والمنحول، وتتبعوا السرقات بشتى صورها، وميزوا بين المستحسن والمستقبح منها.

ويبدو أن النقاد العرب القدامى عرفوا ظاهرة التناص وإن كانت معرفتهم بها أقل وضوحا مما هي عليه عند النقاد الغربيين، حيث تناولوا هذه الظاهرة بمصطلحات أخرى مثل السرقة والمعارضة والاقتباس والتضمين، وكل هذه المصطلحات تدل على وجود علاقة وتفاعل بين نصين أو عدة نصوص، وهذا هو المعنى العام لظاهرة التناص.

وللنقاد العرب آراء نقدية كثيرة في موضوع السرقات والأخذ والإتباع من أمثال ابن سلام وابن قتيبة وابن طباطبا والمرزباني وأبي هلال العسكري وابن رشيق وسنذكر آراء كل منهم على حدة لنجمل نقاط الالتقاء بين آرائهم بعد ذلك.

فقد فطن ابن سلام إلى فكرة الأخذ والتداخل بين النصوص بغرض الاستزادة في المعنى لا بغرض السرقة، فنراه يروي في طبقاته بأنه سأل يونس عن البيت الذي يرويه بنو سعد للزبرقان وهو للنابغة حين يقول:

تغدو الذئاب على من لا كلاب له وتتقي مربض المستثفر الحامي

فأجابه: «هو للنابغة وأظن الزبرقان استزاده في شعره كالمثل حين جاء موضعه لا مجتلبا له» ثم يعلق ابن سلام قائلا: «وقد تفعل ذلك العرب ولا يريدون به السرقة»(١).

كما آمن ابن سلام بفكرة المعنى الذي استفاض وصار مشتركا يغترف منه من أراد دون أن يتهم بالسرقة، فامرؤ القيس في نظره « سبق إلى أشياء ابتدعها واستحسنتها العرب وتبعته فيها الشعراء»(٢).

ويرى ابن قتيبة أن زيادة الآخذ على المعنى المأخوذ تتيح له فضل الزيادة على المتقدم، ويضرب على ذلك مثالا حيث «كان الناس يستجيدون للأعشى قوله:

وكأس شربت على لذة وأخرى تداويت منها بها

حتى قال أبو نواس:

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء وداوني بالتي كانت هي الداء

فسلخه وزاد فيه معنى آخر اجتمع به الحسن بصدره وعجزه فللأعشى فضيلة السبق عليه، ولأبي نواس فضل الزيادة فيه»(٣).

فهو لا يرى في الأخذ عيبا بل يراه فضيلة، فابن قتيبة من النقاد المنزهين عن الهوى فلم يستخدم لفظة السرقة (إلا في موضع واحد)(٤) بل استخدم ألفاظا أخرى مثل الاتباع والأخذ وكأنه كان يتجنب استخدام هذه اللفظة من منطلق إيمانه بحتمية الأخذ عن الآخر.

ولقد التمس ابن طباطبا العلوي العذر للمحدثين «لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة» وأباح للشاعر الاقتداء بأشعار الأقدمين ولكن «ليس

---

(١) ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، شرح محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، بدون تاريخ، ج١، ص٥٧ - ٥٨.

(٢) نفسه ص١٦.

(٣) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، دار إحياء العلوم، بيروت، ط ٣، ١٩٨٧، ص٣٠.

(٤) نفسه ص ٧٠.

الاقتداء بالمسيئ، وإنما الاقتداء بالمحسن»[١].

ويطلب ابن طباطبا من الشاعر أن «يديم النظر في الأشعار... لتلصق معانيها بفهمه، فإذا جاش فكره بالشعر، أدى إليه نتاج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار، فكانت تلك النتيجة»[٢] ويصبح الشاعر حينها وكأنه «قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة» ويكون شعره «كطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة»[٣].

إنه لا يرى في الأخذ من الآخر عيبا يذكر بل يرى أن الشاعر عليه أن ينهل من بحور الأدب،ويستقي من منابع الثقافة المختلفة حتى إذا تفجرت قريحته الشعرية صهر حمولته المعرفية في قالب جديد، فالشاعر عنده إذا تناول «المعاني التي سُبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها، لم يعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه»[٤].

ونظرة المرزباني إلى الأخذ ليست نظرة مظلمة بل إنها نظرة مشرقة إذا وافقت الضوابط التي وضعها، فلهذا نراه يفند سرقات أبي تمام بموضوعية تامة قائلا: «وللطائي سرقات كثيرة أحسن في بعضها وأخطأ في بعضها»[٥].

ويقرر أبو هلال العسكري صاحب كتاب الصناعتين أنه «ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم، والصب في قوالب من سبقهم ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظا من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم ويوردوها في غير حلتها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها»[٦].

وتأثر الإنسان بما يسمع أمر مسلم به عند العسكري «ولولا أن القائل يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول، وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين»[٧].

---

(١) نقلا عن مشكلة السرقات في النقد العربي، ص ٤٠، مرجع سابق.
(٢) نفسه ص ١٠٥. (٣) نفسه ص ١٠٥.
(٤) نفسه ص١٠٦.
(٥) المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المطبعة السلفية، القاهرة، ط١، ١٣٤٣هـ، ص٣١٢.
(٦) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ت مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م، ص٢١٧.
(٧) نفسه ص٢١٧.

كما يقرر العسكري «أن المعاني مشتركة بين العقلاء فربما وقع المعنى الجيد للسوقي والنبطي والزنجي، وإنما تتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها»[١].

ويؤمن أبو هلال بتوارد الخواطر «فقد يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدم من غير أن يلم به» وبعد تجربة مرَ بها شخصيا يقرر قائلا «وعزمت على أن لا أحكم على المتأخر بالسرقة من المتقدم حكما حتما»[٢].

وفطن العسكري إلى أثر البيئة في تشابه المعاني «فإذا كان القوم في قبيلة وفي أرض واحدة فإن خواطرهم تقع متقاربة، كما أن أخلاقهم وشمائلهم تكون متضارعة»[٣].

إنه يؤمن بأثر الحمولة المعرفية وانعكاسها على الإبداع، ويؤمن بحتمية الأخذ من الآخر، بل يعطي الضوء الأخضر للحاذق كي يأخذ ويستر ما أخذ بمهارة ويمهد له السبيل إلى ذلك فالآخذ الحاذق عنده «يخفي دبيبه إلى المعنى يأخذه في سترة فيحكم له بالسبق إليه أكثر من يمر به»[٤] وبيّن العسكري أسباب إخفاء السّرق «أن يأخذ معنى من نظم فيورده في نثر، أو من نثر فيورده في نظم، أو ينقل المعنى المستعمل في صفة خمر، فيجعله في مدح، أو في مديح فيجعله في وصف.....»[٥].

ويرى ابن رشيق «أن الكلام من الكلام مأخوذ وبه متعلق»[٦] فالكلام لا يأتي من عدم بل هناك سابق له تتبع خطاه، والأخذ عنده مسلم به وهو «باب متسع جدا، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه»[٧].

والأخذ عند ابن رشيق منه مستحسن ومنه مستقبح، فالآخذ الذي يأخذ من

---

(١) نفسه ص٢١٧.
(٢) نفسه ص ٢١٨.
(٣) نفسه ص٢٥٠.
(٤) نفسه ص٢١٩.
(٥) نفسه ص٢١٩.
(٦) ابن رشيق: قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ت منيف موسى، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩١م.
(٧) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ت محمد محيي الدين، دار الطلائع، ٢٠٠٦م.

الشعر فيجعله نثرا والذي يأخذ من النثر فيجعله نظما يعتبره حاذقا «فأجل السرقات نظم النثر وحل الشعر»[١].

«وما جرى هذا المجرى لم يكن على سارقه جناح عند الحذاق»[٢].

وعند حديثه عن التلفيق[٣] وهو ضرب من ضروب السرقات يقول: «وهو مما يدل على حذق الشاعر وفطنته»[٤] كما يشير ابن رشيق إلى ما يعرف في علم التناص بالاستذكار في قوله: «ويمر الشعر بمسمعي الشاعر لغيره فيدور في رأسه أو يأتي عليه الزمان الطويل فينسى أنه سمعه قديما» فيستحضره في موقف مشابه أو مطابق له.

ورأي ابن رشيق يقرب المفهوم التراثي في عملية توالد الصور وتناسلها من مفهوم التناص فعند حديثه عن المعنى الذي تناقله الشعراء يقول: «ولما كثر هذه الكثرة وتصرف الناس فيه هذا التصرف لم يسم آخذه سارقا، لأن المعنى يكون قليلا فيحصر، ويدعى صاحبه سارقا مبتدعا، فإذا شاع وتداولته الألسن بعضها من بعض، تساوى فيه الشعراء إلا المجيد، فإن له فضله، أو المقصر فإن عليه درك تقصيره، إلا أن يزيد فيه الشاعر زيادة بارعة مستحسنة، يستوجبه بها ويستحقه على مبتدعه ومخترعه»[٥].

وجميع هؤلاء النقاد قد قسموا السرقات إلى أنواع، منها المستحسن ومنها المستقبح، ولا يوجد أي اختلاف يذكر بين تقسيماتهم للسرقات، والذي يهمنا في هذا المبحث هو ما ذكروه من سرقات أو أخذ مستحسن يقترب في مضمونه من روح مفهوم التناص، وسنتناول جملة من تلك المصطلحات على سبيل المثال لا للحصر.

٣ - مصطلحات التراث النقدي المتصلة بالتناص:

وبتتبعنا لجملة من كتب التراث النقدي مثل طبقات فحول الشعراء لابن سلام، والموشح للمرزباني، وكتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري، والعمدة وقراضة

---

(١) نفسه ص٢٥٤. (٢) نفسه ص ٢٥٤.

(٣) التلفيق هو أخذ الشاعر المعاني المتقاربة ليستخرج منها معنى يكون له كالاختراع.

(٤) ابن رشيق: قراضة الذهب، ص ٩٥، مرجع سابق.

(٥) نفسه ص ٢٠.

الذهب لابن رشيق، ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، وجدنا جملة من المصطلحات النقدية تقترب في مفهومها من روح مفهوم التناص، ومن أهم هذه المصطلحات:

١) الاجتلاب: وهو أن يجتلب الشاعر بيتا لشاعر آخر لا على طريق السرقة، بل على طريق التمثيل به، وقد يطلق عليه بعضهم الاصطراف.

٢) الاهتدام:وهو أن يأخذ الشاعر بيتا لآخر فيغير فيه تغييرا جزئيا.

٣) نقل المعنى إلى غيره: وهذه هي السرقة الخفية التي أشار إليها ابن قتيبة.

٤) الإلمام: وهو تضاد المعنيين

٥) النظر والملاحظة: وذلك حين يتساوى المعنيان دون اللفظ مع إخفاء الأخذ.

٦) الاختلاس أو النقل: وهو تحويل المعنى من غرض لآخر.

٧) الموازنة: وهو أخذ بنية الكلام فقط.

٨) العكس: وهو جعل مكان كل لفظة ضدها.

٩) الالتقاط أو التلفيق أو الاجتذاب والتركيب: وهو تأليف البيت من أبيات قد ركب بعضها من بعض.

١٠) كشف المعنى: وهو توضيح المعنى المأخوذ وإبرازه.

١١) نظم المنثور وحل المنظوم.وهو أخذ المعنى من النظم وجعله في النثر والعكس.

وهذه المصطلحات تدل دلالة واضحة على أن النقاد العرب كانوا مؤمنين بحتمية الأخذ عن الآخر وبأثر الحمولة المعرفية عند الإبداع، ولهذا أطلقوا على هذه الأنواع الأخذ الحسن، ولم يتركوا الأمر دون ضبطه ببعض القوانين والشروط فقد وضع النقاد العرب جملة من الشروط للأخذ الحسن تكاد تكون واحدة في مضمونها وإن اختلفت ألفاظها.

٤ - تشريع النقاد العرب للظاهرة:

ولأن الأخذ والإتباع ظاهرة مسلم بها فقد شرع لها النقاد العرب ووضعوا لها الضوابط والقوانين ليميزوا بين المستحسن منها والمستقبح، وبالنظر إلى الشروط التي وضعها كل من ابن طباطبا والمرزباني وأبو هلال العسكري ووابن رشيق القيرواني وابن الأثير وحازم القرطاجني وابن وكيع فقد تبين لنا أنهم يتفقون في مضمونها وإن اختلفت ألفاظهم في صياغتها ويمكن إجمال هذه الشروط فيما يلي:

الشرط الأول: إلطاف الحيلة في الأخذ:

وذلك بإعادة صياغة المأخوذ صياغة جديدة، وإراده في غير حليته الأولى، وذلك باختيار أحسن الألفاظ وأجزل الكلام.

الشرط الثاني: الزيادة في إضاءة المعنى:

وذلك بتبيين المعنى إن كان غامضا، أو زيادة معنى آخر عليه بشرط أن تكون الزيادة حسنة، أو استخراج معنى من معنى احتذى عليه وإن فارق ما قصد إليه الأول.

الشرط الثالث: إخفاء المأخوذ حتى يخفى على النقاد والبصراء بهذا الفن:

«فالحاذق يخفي دبيبه إلى المعنى» ويكون ذلك في الاختلاس حيث يحول الشاعر المعنى من غرضه الأصلي إلى غرض آخر، أو يستعمل المعنى في ضده.

الشرط الرابع: تناول المعنى المنثور وجعله شعرا أو المنظوم وجعله نثرا:

وهذا يكثر في شعر أبي العتاهية حيث يأخذ معاني القرآن والأحاديث النبوية الشريفة والحكم والأمثال وأقوال الفلاسفة فينظمها في شعره.

الشرط الخامس: اختصار المعنى إن كان طويلا:

ويكون ذلك باستيفاء المعنى الطويل في الموجز القليل كما يحدث فيما يسمى بالتلفيق حيث يختصر الشاعر ما ألف من عدة أبيات في بيت واحد.

إن الناظر في هذه الشروط يدرك أن النقاد العرب قد درسوا السرقات الأدبية دراسة دقيقة، فرسموا للأديب منهجية واضحة المعالم في طرق الأخذ، فلم تكن نظرتهم

لقضية السرقات نظرة سلبية وإن كان لنا شيء من التحفظ على مصطلح (السرقة) الذي حافظ عليه النقاد العرب، إلا أنهم عدوا هذه التسمية فنا من فنون البلاغة وضربا من الفنية الأدبية التي تحتاج إلى مهارة لا يستطيعها كل أديب، وإنما الذي يقتدر عليها هو الحاذق الذي يستطيع أن يقطع صلة ما سرق بأصله وبصاحبه، بحيث يبدو أمام القارئ شيئا جديدا، ولذلك تلطف النقاد فأطلقوا على ذلك «حسن الأخذ».

إن أكبر دليل على النظرة الفنية للسرقات ما يرد في كتب البلاغة حيث يختتم البلاغيون كتبهم بالسرقات الأدبية باعتبارها فنا من فنون البلاغة، ويذكرون معها فنونا أخرى تتصل بالأخذ كالتضمين والاقتباس.

٥ - المصطلح في علوم البلاغة:

لقد درس عبد القاهر الجرجاني السرقات الأدبية في كتابه أسرار البلاغة، وقام بفلسفة تقسيم النقاد للمعاني إلى معنى عام مشترك، ومعنى خاص فأطلق على القسم الأول (المعنى العقلي) وعلى القسم الثاني (المعنى التخييلي) وعلى هذا الأساس ينتفي ظن السرقة عن المعنى العقلي ولا يكون إلا في المعنى التخييلي وإن كان عبد القاهر ينفي السرقة عن هذا المعنى أيضا فهو يرى أن المشترك العامي، والظاهر الجلي الذي قرر أن التفاضل لا يدخله والتفاوت لا يصح فيه «إنما يكون كذلك منه ما كان صريحا ظاهرا لم تلحقه صنعة، وساذجا لم يعمل فيه نقش، فأما إذا ركب عليه معنى ووصل به لطيفة، ودخل إليه من باب الكناية والتعريض والرمز والتلويح فقد صار بما غير من طريقته، واستؤنف من صورته، واستجد له من المعرض، وكسي من ذلك التعرض داخلا في قبيل الخاص الذي يملك بالفكرة والتعمل، ويتوصل إليه بالتدبر والتأمل»[١].

ومعنى هذا أن عبد القاهر يقرر عموم الشراكة في المعاني المجردة فحسب،ولكن الصياغة تخرج هذه المعاني من العموم إلى الخصوص.

لقد رفع عبد القاهر من شأن الصورة الشعرية حين جعلها أساسا للجمال الفني

---

(١) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص٣٨٦.

الذي يبدعه الشاعر، فيستحق به المعنى، حتى ولو كان هذا المعنى مكررا مشتركا، وذلك لأنه قد أتى «من طريق الخلابة في مسلك السحر ومذهب التخييل، فصار لذلك غريب الشكل، بديع الفن، منيع الجانب، لا يدين لكل أحد»[١].

وخلاصة القول فإن علماء البلاغة تناولوا السرقات الأدبية بوصفها فنا من فنون البلاغة، فدرسوا الاقتباس والتضمين والعقد والحل والتلميح والابتداء والتخلص والانتهاء. وأشاروا إلى أنها تحتاج إلى مهارة فائقة وسبك متقن. ووضعوا لها تقنينا لضبطها وإحكام الصنعة فيها.

ويبدو أن هذه المصطلحات تقترب من روح مفهوم التناص لأن الأديب يقصد إليها قصدا، ويحكم الصنعة فيها إحكاما بحيث يتقن الاقتباس من القرآن والحديث أو التضمين من مشهور الشعر والنثر على وجه لا يشعر به القارئ أو السامع، فهو يدخل نصا في نص آخر على وجه القصد والعمد.

❒ ❒ ❒

---

(١) نفسه ص ٣٨٨.



بدايات ظهور مصطلح التناص



لقد ظهر مصطلح التناص على يد جوليا كريستيفا في عام (١٩٦٦م - ١٩٦٧م) غير أن كريستيفا لم تأت بهذا المصطلح من العدم بل إنها اعتمدت على من سبقها من الباحثين، فإذا تتبعنا الدراسات الألسنية الحديثة التي أسسها دي سوسير سنجد أنه يميز بين (اللغة) باعتبارها القواعد والضوابط المجردة التي تسمح للغة القيام بوظيفتها و(الكلام) باعتباره التلفظ الفعلي الذي ينتجه المتحدثون باللغة، وقد انكبت الألسنية السوسيرية على اللغة مثلما صنعت نظرية القواعد التحويلية وفعل الكلام أو المصطلح الموازي الأكثر شيوعا وهو الخطاب[١]. فإنتاج النص يتم خلال حركة مركبة من إثبات ونفي نصوص أخرى.

ويرى البعض أن إحدى نقاط الضعف في نظرية سوسير أنها تفضل التزامن على التعاقب، ومع هذا فالبنية في الواقع تصور ديناميكي وعلى تنظيرها أن يسمح بفكرة حدوث التغيير باستمرار وبصورة غير محسوبة غالبا على مدار الزمن، وتصبح إحدى البنيات وريثا لبنية أخرى، وهكذا تكون قاعدة التحول ضرورة لإعادة تعريف البنية باعتبارها تعاقبية، أي باعتبارها تحدث بين اللحظات التاريخية فلا توجد بنيات لا تتغير إلى الأبد ولا توجد بنيات تفسح الطريق لبنيات أخرى جديدة لا علاقة لها بها[٢].

وبهذا يتضح لنا أن للتناص جذورا عند دي سوسير وإن لم يرد المصطلح صراحة وهذا الرأي يدعمه الدكتور شكري عياد فهو يرى أن أسس السميوطيقا قد وضعها في أوائل هذا القرن (القرن العشرين) عالمان أحدهما الأمريكي تشارلس

---

(١) دافيد لودج: (لورنس، ديستويفكي، باختين) ترجمة صالح الرزوق، http:wwwfdaat.com.

(٢) ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ٢٠٠٥م، ص٦١.

ساندرس بيرس والثاني السويسري فرديناند دي سوسير فكلاهما أقام السيميوطيقا على مفهوم العلاقة، ولكن مفهوم كل منهما للعلاقة يختلف عن الآخر، غير أنهما يتفقان في نقطتين: الأولى: أن العلاقة شيء يمثل شيئا آخر في الذهن، والثانية: أن العلاقة تشمل الطرفين معا: المشير والمشار إليه، أي أن المعنى جزء متمم لها[١].

ومن النظرية اللغوية لدي سوسير انبثقت البنيوية، حيث تأثرت أعمال رومان ياكبسون بنظرية دي سوسير اللغوية، وهذا يتبدى من خلال ملاحظات ياكبسون حول البنية والتزامن الذي اعتبره علاقة جدلية في قوله: «إن مفهوم النظام التزامني الأدبي لا يطابق مفهوم الحقبة (L epoque) الساذج، نظرا لأن هذا المفهوم لا يتركب فقط من أعمال فنية متقاربة في الزمن، وإنما أيضا من أعمال انجذبت إلى فلك النظام آتية من آداب أجنبية، أو حقبة سابقة إنه ليس كافيا أن نفهرس بلا مبالاة الظواهر المتعايشة فما يهم دلالتها السلمية بالنسبة لحقبة معينة»[٢].

ومن خلال مقولة ياكبسون السابقة يتبين لنا أن الفهم الجديد للتزامن هو الذي يؤهل التفاعل بين العمل الأدبي والأشكال الأدبية الأخرى، فالنص الأدبي بنية نصية صغيرة تتفاعل مع البنية النصية الكبرى في سياق الأعمال التي ينتمي إليها النص، ومن ثم يقيم علاقات معها.

ويلاحظ جان بياجيه أن «مفهوم البنية يتضمن ثلاثة أفكار أساسية: فكرة الكلية، وفكرة التحول، والتنظيم الذاتي»[٣] وفكرة الكلية التي يشير إليها تعني وعي القارئ للقصيدة بكيفية اكتسابها لسماتها الخاصة مقابل القصائد الأخرى سواء على مستوى الموضوع أو المعالجة أو اللغة وهذه السمة هي سمة التناص.

وباختصار فإن المشروع البنيوي يفترض وجود ثلاثة أبعاد في نصوص الأدب ويتمثل البعد الأول في أن النص بذاته بنية خاصة، أي أن لكل قصيدة نحوها وتركيبها

---

(١) شكري عياد: أنظمة العلاقات(مدخل إلى السيموطيقا)،مجلة فصول المجلد(٦)، ١٩٨٦، ص١٩٨.

(٢) تودوروف، تزفيتان: الشعرية. ترجمة شكري مبخوت، ورجاء بن سلامة دار نويقال للنشر، الدار البيضاء. المغرب، ١٩٨٦. نقلا عن التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة. (ليديا وعدالله)، ص٢٢.

(٣) ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر، قراءة الشعر، ص ٥٦، مرجع سابق.

ومعجمها، والبعد الثاني يكمن في أن هذا النظام يعني بالضرورة أن النصوص تتأثر حتما على مستوى البنيات الشكلية والتصويرية بنصوص أخرى وبالتالي يعتمد جزء من معنى أي نص على علاقة مع نصوص أخرى معاصرة أو سابقة عليه، أما البعد الثالث فإنه يشيرإلى إقامة علاقة بين النص والثقافة ككل.

ومما سبق تتبين لنا إرهاصات التناص عند البنيويين وإن لم يذكروا المصطلح صراحة فقد أشاروا إليه من بعيد على أقل تقدير.

كما تظهر إرهاصات التناص في نظرية دريدا عن المكمل (Supplement) الذي يمكن تعريفه بأنه: «نص أو عنصر يضاف إلى آخر أو يعتبر ثانويا بالنسبة له ويعتبر الآخر بنية أو نظاما نصيا أكثر اكتمالا»[١].

بل إن دريدا يلاحظ في دراسته عن روسو أنه إذا كانت الإضافة إلى البنية فلا يمكن أن تكون البنية كاملة وإذا كانت إضافة المكمل ممكنة فلا يمكن أن يكون المكمل ثانويا تماما[٢].

كما يرى دريدا «أنه حتى بالنسبة للنصوص التي تبدو راديكالية في عصرها يثبت في النهاية أنها تأسست في فرضيات كلاسيكية تقليدية»[٣].

فالتفكيك يثبت في النهاية كما يرى دريدا أن الراديكالية وهم وأن النصوص المصدرية التي تعتمد عليها النصوص التالية يمكن أن تتماثل هي ذاتها وتفكك بواسطة التناص.

ويرى تودوروف أن بدايات التناص كانت مع حركة الشكلانيين الروس الذين سعوا إلى تأسيس علم أدبي مستقل هو علم البويطيقا (La poetique) وهو علم يهتم باللغة الأدبية شعرا كانت أم نثرا، ويحاول تلمس هذه الأدبية في اللغة التي تتميز بها عن سائر فنون القول الأخرى. فها هو رومان ياكسيون يطلق عام **١٩١٩**م مقولته التي أصبحت كبيان يختزل عمل الشكلانيين والبنيويين: «إن موضوع العلم الأدبي

---

(١) ديفد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ص٧٧، مرجع سابق.
(٢) نفسه ص ٧٨.
(٣) نفسه ص ٧٨.

ليس الأدب وإنما الأدبية أي ما يجعل عملا ما أدبيا...»[(١)].

وكذلك من خلال اهتمام الشكلانيين الروس بفكرة النظام والنسق قاربوا مفاهيم التناص، فشكلوفسكي يقول: «إن العمل الفني يدرك في علاقته بالآخر وبالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها وليس النص المعارض وحده الذي يبدع على هذا النحو»[(٢)] فهناك إشارة مهمة في كلام شكلوفسكي إلى أن إبداع النص يتم من خلال نص لآخر.

وبعد كل ما سبق نحط رحالنا عند ميخائيل باختين (Mikhail Baktin) الذي أفاد من دي سوسير ودريدا وماشيري وغيرهم لإرساء مبدأ الحوارية (dialogism) فقد تعامل باختين مع المصطلحات السوسيرية التي سبقت الإشارة إليها فاعتبر «أن اللغة بجوهرها اجتماعية أوديولوجية، والمفردات التي نتلفظ بها أتت إلينا محملة بمعان ومقاصد وتوجيهات الآخر، وأي لفظة ننطق بها إنما تعود بأصلها إلى آخر حقيقي أو مفترض»[(٣)].

وهذه الرؤية المتبصرة تخلصنا من مطبات عوائق الشك التفكيكي فيما يتعلق بتفتح المعنى فيمكننا أن نتوقع معاني لها وجود حقيقي في سيرورة اجتماعية تواصلية لأن عزلة الألفاظ مسألة غير واردة بالمقياس العقلي.

وتتجلى إضافة باختين المبتكرة والبارعة لما يسمى بالدراسات الأسلوبية في نظرته لرموز الخطاب باعتبار الكلام ثنائي الصوت أو ثنائي الموقع، وهي نظرة «تتضمن الكلام كله الذي لا يعيد على شيء ما من أشياء العالم المادي فحسب بل يحيل على فعل كلامي آخر يتلفظ به متكلم مختلف»[(٤)].

كما أفاد (باختين) كذلك من جهود الشكلانيين الروس ليعلن عن إرساء ما

---

(١) تودوروف، تزفيتان: الشعرية. ترجمة شكري مبخوت، ورجاء بن سلامة دار نويقال للنشر، الدار البيضاء. المغرب ١٩٨٦. نقلا عن التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة. (ليديا وعدالله)، ص٢١.

(٢) نفسه ص٢١.

(٣) دافيد لودج: (لورنس، ديستويفكي، باختين)، ترجمة صالح الرزوق، http: www.fdaat.com.

(٤) نفسه.

يعرف بمبدأ الحوارية، في تعريف العلاقة الجوهرية التي تربط بين أي تعبير بتعبيرات أخرى، فكل خطاب في رأيه يعود إلى فاعلين وبالتالي إلى حوار محتمل، فمهما كان موضوع الكلام فإنه قد قيل بصورة أو بأخرى، ومن المستحيل تجنب الالتقاء الذي تعلق سابقا بالموضوع[١].

ويتبدى سبق الشكلانيين الروس إلى مصطلح التناص، من خلال ما يرد في ملمح المفارقة بين النص المعارَض والنص المعارِض، فعلى حسبهم ليس النص المعارض إعادة إبداع أو كتابة مماثلة، فلكل نص خصائصه القارة فيه، ومن ثم فالمعارضة تناص، وعلى حسب تودوروف فإن النص المعارِض ليس استنساخا أو محاذاة للنص المعارَض فثمة تخالف وتعارض، وثمة إضافات وحذوفات[٢].

وتعتبر دراسات باختين حول الرواية (التي تعود إلى نهاية العشرينات من القرن الماضي) هي التي أدخلت فكرة تعددية الخطابات التي تحملها الكلمات، من خلال إظهار إمكانات الاندماج الكبيرة في الجنس الأدبي ومكوناته اللغوية والاجتماعية والثقافية، وبذلك ظهر النص على أنه مكان تبادل بين بقايا بلاغات يعيد توزيعها أو يبادلها عبر بناء نص جديد انطلاقا من نصوص سابقة، وهذا ما يوضحه قول باختين: «إن لغة الرواية نظام لغات تستضيء بأنوار بعضها البعض عبر الحوار»[٣].

وهكذا يسعى المفهوم الباختيني للحوارية إلى توحيد الطبيعة السيميوطيقية للغة وقدرتها الكامنة على المحاكاة، فباختين كما يرى ديفيد بشبندر يتفق من ناحية في الكثير مع رأي ماشيري عن الفجوات ومواضع الصمت التي تفرضها الأيديولوجيات على النص ويتفق من ناحية أخرى مع نظرية دريدا عن التفكيك، التي ترى أن النص اللفظي يحتوي على عناصر تدميره الخاصة[٤].

---

(١) حاتم الصكر: ترويض النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ١٩٩٨م، ص١٨٥.

(٢) ماجد ياسين الجعافرة: التناص والتلقي، دار الكندي، إربد، ط١، ٢٠٠٣م، ص١٢.

(٣) تيفين ساميول: التناص ذاكرة الأدب، ترجمة نجيب عزاوي، اتحاد الكتاب العرب، ط١، ٢٠٠٧م، ص ١٠.

(٤) ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ص ١٣٨، مرجع سابق.

والتوجيه الحواري هو بوضوح ظاهرة مشخصة لكل خطاب،وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي يفاجئ الخطاب خطاب الآخر بكل الطرق التي تقود إلى غايته ولا يستطيع شيئا سوى الدخول معه في تفاعل حاد وحي. آدم فقط هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنب تماما إعادة التوجيه والمبادلة هذه فيما يخص الخطاب الآخر الذي يقع في الطريق إلى موضوعه، لأن آدم كان يقارب عالما يتصف بالعذرية، ولم يكن قد تُكلم فيه وانتهك بواسطة الخطاب الأول[١].

كما يرى باختين أن كل ظاهرة أسلوبية «تنبثق من نص ما هي إلا قضية وجود وحضور في كل أسلوب جديد تنشأ داخليا كجدلية تقويضية للنص الآخر، أو أنها معارضة أسلوبية مخفيّة للأسلوب الآخر»[٢].

ويقول باختين في كتابه «الكلمة في الرواية»: «الكلمة تولد في الحوار بوصفها ردة الحي، وتتشكل في التفاعل الحواري مع كلمة الآخر داخل الموضوع، إن احتواء الكلمة موضوعها حواري أيضا... فالكلمة أي كلمة لا تلتقي بكلمة الآخر في الموضوع فقط بل تتوجه إلى الجواب، ولا يمكنها تفادي التأثير العميق الذي للكلمة الجوابية المتوقعة... إنها تستثير الجواب وتتوقعه وتتوجه باتجاهه»[٣].

ولا يكتفي باختين بذلك بل إنه يوسع المفهوم فيعده بعدا كلي الوجود في مواجهته لإشكالية اللفظ الحواري واللفظ اللاحواري (الحديث الذاتي) حتى أنه يستخدم مصطلحي (الحواري والحوارية) بصورة موسعة إلى الدرجة التي يصير فيها الحديث الذاتي نفسه حواريا (بمعنى أن للأخير بعدا تناصيا)[٤].

---

(١) تودوروف تزفيتان: المبدأ الحواري، (دراسة في فكر ميخائيل باختين)، ترجمة فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٢م، ص٨٢.

(٢) مصطفى السعدني: في التناص الشعري، ط ١، منشأة المعارف الإسكندرية، ص٩٢.

(٣) ميخائيل باختين: كتابة الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، وزارة التراث، دمشق، ١٩٨٨م، ص٣٤ نقلا عن الموقع: http: www.fdaat.com.

(٤) تزفيتان تودوروف: المبدأ الحواري، (دراسة في فكر ميخائيل باختين)، ترجمة فخري صالح، دار الشؤن الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢م، ص٨٤.

ومما سبق تستنتج أن فكرة التناص كامنة في المفهوم الباختيني للحوارية، وأن الفضل يعود إلى باختين باعتباره أول من أدخله إلى النظرية الأدبية، وهذا الإرث المعرفي تبنته (جوليا كرستيفا) فيما بعد واستثمرته في ضوء مصطلح التناص.

وهذا الرأي يؤيده (مارك أنجينو) حيث يرى أن مفهوم التناص كان أحد المفاهيم الأساسية في كتاب (باختين) «الماركسية وفلسفة اللغة» وكذلك في كتاباته عن (ديستوفسكي)، رغم أن (ميخائيل باختين) لم يستخدم مصطلح التناص أو أي كلمة روسية تقابله(١).

ويعود الفضل في اشتقاق مصطلح التناص وترويجه رسميا إلى جوليا كريستيفا من خلال مقالتين ظهرتا لها في مجلة (تيل كيل - Tel Quel) نشرت المقالة الأولى عام ١٩٦٦م بعنوان «الكلمة، الحوار، الرواية» والثانية عام ١٩٦٧م بعنوان «النص المغلق» وقد أعيد نشرهما في كتابها الذي صدر عام ١٩٩٦م بعنوان (سيميوتيكي)(٢).

ومن خلال ما قادنا إليه البحث في إرهاصات التناص وجذوره في النقد الغربي يمكننا القول أن فكرته لم تكتشفها جوليا كرستيفا من العدم بل أن هناك بذورا للتناص ألقيت في حقل النقد من عهد دي سوسير على أقل تقدير حتى وصلت إلى باختين وقد بدأت جذورها بالتمكن في حقل النقد فاعتنى بها حتى كادت تورق(إن لم تكن أورقت فعلا)حتى وصلت إلى جوليا وقد استوى عودها وتفرعت أغصانها فجنت ثمارها دانية يانعة للحاصدين.

وخلاصة القول أن تضافر جماعة مجلة «تيل كيل» مع جوليا كريستيفا أدى إلى إشاعة المصطلح بين النقاد، مما جعله يصبح في فترة وجيزة من المصطلحات النقدية الجديدة في فرنسا والولايات المتحدة الأمريكية(٣).

---

(١) رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة، ط١، ٢٠٠٢م، ص٣٣٧.
(٢) تيفين ساميول: التناص ذاكرة الأدب، ترجمة نجيب عزاوي، اتحاد الكتاب العرب، ط١، ٢٠٠٧م، ص ٩.
(٣) محمد باقر جاسم: المفهوم والآفاق، مجلة الآداب، العدد (٧-٩) يوليو، سبتمبر ١٩٩٠م، ص٦٥.

١ـ مفهوم التناص في الدراسات الغربية الحديثة:

سنحاول في هذا المبحث أن نتتبع مفهوم التناص في الدراسات الغربية وعلاقته بمصطلحات نقدية أخرى مثل الحوارية عند باختين والإنتاجية عند كريستيفا ولذة النص عند رولان بارت والعبورية عند جيرار جينيت وأدبية النص عند ريفاتير والتفكيك عند دريدا.

١ـ١ - الحوارية عند باختين:

لقد احتل مفهوم الحوارية الباختينية مكانة هامة في مسار ظهور مفهوم التناص باعتباره البديل الذي حل مكان المفهوم أحادي الجانب «المناجاة» monologisme، وقد اعتمد باختين في توضيح الحوارية على أعمال «دستوفسكي» مبدع الرواية متعددة الأصوات التي تتعدد فيها الشخصيات وتتداخل فيها النصوص، وهي حوارية مزدوجة داخلية وخارجية أي أنها ذات طابع عام يطول جميع عناصر البنية الروائية وقد وضع بعضها في مواجهة بعضه الآخر كما يحدث في الألحان عندما تمتزج في عمل موسيقي واحد، فالحوارية «تتخلل كل الحديث البشري وجميع العلاقات الإنسانية ومختلف مظاهر الحياة الاجتماعية أي كل ما يمكن أن يكون له معنى أو فكرة»[١] والحوارية تتجلى في أربعة مظاهر هي تعدد الأجناس وتعدد النصوص وتعدد اللغات وتعدد المواقف.

١. ١. أ. تعدد الأجناس:

إن الجنس الأدبي عند باختين لا يموت ولكنه يتجدد في كل مرحلة من مراحله التاريخية، وذلك لقابلية الجنس الأدبي أن يتحول نسيجه من عناصر قديمة إلى عناصر جديدة فهو «ممثل الذاكرة الإبداعية في عملية التطور، وهو القادر وحده على تأمين استمرار هذا التطور»[٢] وعلى هذا التصور فإن جملة من الأجناس الأدبية المستقلة كانت في بدايتها من أصل واحد.

---

(١) باختين: شعرية دوستو فسكي، ترجمة نصيف التكريتي، ط١، دار توبقال للنشر، ١٩٨٦م، ص٧٥.

(٢) نفسه ص ١٥٤.

ويثبت باختين ذلك من خلال ما يراه من مرور الرواية بثلاثة أطوار هامة هي: الحوار السقراطي والهجاء المينيبي والضحك الكرنفالي وقد اندمجت هذه الأطوار كلها في آثار دستوفسكي.

١.١.ب - تعدد النصوص:

يرى باختين أن عالم الرواية والكرنفال منها خاصة مشبع بالنصوص التي قد لا تربط بينها علاقة منطقية ولايوجد بينها تجانس وهنا يتجلى دور الفنان الروائي في «خلق كيان فني موح متكامل من مواد متنوعة وغريبة عن بعضها البعض»[١] وقد رصد باختين في دراسته لروايات دستوفسكي جملة من النصوص الدينية والقصص السوقية دمجها المؤلف في مركب جديد يحمل طابعا وأسلوبا خاصا بالمؤلف[٢].

١.١.ج - تعدد اللغات:

إن تعدد النصوص يجلب معه تعددا في اللهجات وتنوعا في الأساليب التعبيرية، والعلاقة الحوارية «تستطيع أن تتغلغل إلى أعماق العبارة أو الكلمة المفردة بشرط أن يصطدم فيها صوتان اصطداما حواريا»[٣] فالرواية إذن خليط من اللغات بل إن الخطاب الروائي لا يكتسب أدبيته إلا إذا «تولّد حوار الأصوات من حوار اللغات الاجتماعي فيرن ملفوظ الآخرين وسط ملفوظ الكاتب داخل اللغة القومية الواحدة»[٤] فلغة الرواية كما يرى باختين «نظام لغات تستضيء بأنوار بعضها البعض عبر الحوار»[٥].

ولا يقوم تعدد في لغات الرواية عن التنابذ بل عن التساند بطرائق متنوعة للتعبير عن العالم، وكل ملفوظ لا يمكن أن يكون فرديا بل هو متنوع متغير فالصوت الواحد لا يمكن أن يسمع إلا داخل أصوات أخرى كالمقطوعة الموسيقية المركبة، وهذا لا

---

(١) باختين: شعرية دوستوفسكي، ص٢٢، مرجع سابق.
(٢) محمود المصفار: التناص بين الرؤية والإجراء، ط١، مطبعة التشفير الفني، تونس ٢٠٠٠م، ص٢٧.
(٣) نفسه ص٢٦٩.
(٤) باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة، ط١، ١٩٨٧م، ص٥٧.
(٥) تيفين ساميون، التناص ذاكرة الأدب، ترجمة نجيب عزاوي، اتحاد الكتاب العرب، ط١، ٢٠٠٧م، ص١٠.

ينطبق على الأدب وحده بل على كل خطاب[١].

١.١.د - تعدد المواقف:

لا يقف عالم الرواية عند باختين عند حدود تعدد الأجناس والنصوص واللغات بل هو عالم مشبع بالمواقف، فكل شخصية في الرواية تمثل فكرة أو موقفا قد لا يتفق مع الآخر، فشخوص الرواية ليسوا مجرد أصداء أو أبواق تعلن عن شخصية الكاتب ومواقفه، وإنما هم أنفسهم يدخلون في حوار معه فيصبح صوت الكاتب واحدا من جملة أصوات عديدة فالراوي يختلف عن البطل والبطل يختلف عن الآخرين.

وتتجاوب الأصوات في هذه التعددية الصوتية بشكل متساو مما يحقق التحاور فبلاغات الأشخاص تتحاور مع بلاغات المؤلف، ونسمع بشكل دائم هذا الحوار في الكلمات، أي في الأماكن الحركية التي تتم فيها التبادلات، ويحتفظ المؤلف بموقع خارجي يسمح له بأن يرى الشخصية باعتبارها كلا، وبأن يدرك وجهات النظر كافة لتستطيع الشخصيات جميعها الحوار معه. يقول باختين «لا تهدف وجهة نظرنا إلى تأكيد سلبية المؤلف الذي ربما لا يقوم إلا بعملية ترتيب لوجهات نظر الآخرين، وحقائق الآخرين ويتخلى عن وجهة نظره وحقيقته، ليس المقصود هذا أبدا، بل العلاقة التبادلية الجديدة الخاصة جدا، بخاصة بين حقيقة المؤلف وحقيقة الآخرين، إن المؤلف فعال بعمق، غير أن لفعله طابعا حواريا خاصا»[٢].

إن شخوص الرواية تمثل نماذج مختلفة وأنماطا متنوعة وهذا التنوع لا يكون بين أناس مختلفين بل يكون بين الإنسان وذاته وبين وجوده ووعيه وبين عقله ووجدانه.

ويبقى مفهوم التعددية حاسما لا مفر منه، وتبقى نصوصنا تحمل نصوصا أخرى، ولغتنا تحمل كلمات الآخرين، إنها حركة الحياة فوعينا مليء بعناصر غريبة عنه، ومليء بمواد أنجزها الآخرون وهي ضرورية لنا حتى نستطيع الإنجاز، فنحن كما يقول تودوروف: «نحكم على أنفسنا من وجهة نظر الآخرين، ونحاول أن نفهم

---

(١)) محمود المصفار: التناص بين الرؤية والإجراء، مطبعة التشفير الفني، تونس، ط١، ٢٠٠٠م، ص٢٨.

(٢) تيفين ساميول: التناص ذاكرة الأدب، ص١١، مرجع سابق.

اللحظات الخارجة عن وعينا والممتزجة به [...] إننا نراقب ونمسك وبشكل مستمر انعكاسات حياتنا في مخطط وعي رجال آخرين وندركه»[١].

ومما سبق نلاحظ أن باختين قصر الحوارية على الرواية من بين أشكال الخطاب الأدبي «حيث لا ينقي الراوي خطاباته من نواياه، ومن نبرات الآخرين»[٢] ويبعد الخطاب الشعري عن ميدان الحوارية لأنه خطاب «مجرد من تأثيرات الآخر لأن لغة الشاعر هي لغته هو حيث يجد نفسه داخلها ولا شريك يقاسمه إياها»[٣] ومن هنا نصل إلى أن باختين يقرّ بأن الشعر ليس تناصا حتى ولو توفرت له الإمكانيات ليكون تناصا، فإنه لا يستغلها لأن ذلك يفقده هويته ويجعله يتجه نحو الرواية، فالأجناس الشعرية عنده صافية خالية من أي نبرة أو صوت أو تداخل مع أجناس أخرى.

وكما ذكرنا سابقا فإن باختين لم يأت بما أتى به من فراغ، بل من تأثره بالشكلانيين الروس الذين سبقوه بحركتهم التي كانت ترفض تفسير الأدب وفق أسباب خارجية عنه، فمفهوم النص لا يتحدد عندهم إلا في علاقته بنص سابق، وهذه الفكرة الأولية لتأصيل مفهوم الحوارية عند باختين والمنفذ الذي دخلت منه كريستيفا لتأصيل مفهوم التناص.

١.٢. الإنتاجية عند كريستيفا:

ومن المفهوم الباختيني للحوارية كان منطلق جوليا كريستيفا لتأسيس مفهوم جديد يكون أكثر وضوحا وأشد اتساعا، فخرجت من ضنك الرواية إلى فضاء الشعر والنثر معا فعرفت التناص بأنه «جملة المعارف التي تجعل من الممكن للنصوص أن تكون ذات معنى فما أن نفكر في معنى النص باعتباره معتمدا على النصوص التي استوعبها وتمثلها، فإننا نستبدل بمفهوم تفاعل الذوات مفهوم التناص»[٤] ولقد

---

(١) نفسه ص ١١.

(٢) باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة، ط١، ١٩٨٧م، ص٥٨.

(٣) نفسه ص٥٨.

(٤) بسمة بوسعيد: التناص في أدب إميل حبيبي، رسالة ماجستير كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة، تونس، السنة الجامعية ٢٠٠٤ - ٢٠٠٥م.

انصب اهتمامها على النص باعتباره إنتاجا وممارسة وإنتاجية.

والنص كما ترى كريستيفا «جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الرابط بين كلام تواصلي، يهدف إلى الاختيار المباشر بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه، أو المتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية»(١) وتبرز هذه الإنتاجية التي تتحدث عنها كريستيفا في أمرين هما:

الأمر الأول: علاقة النص باللغة فهو يفككها ثم يعيد بناءها بناء جديدا.

الأمر الثاني: تحويل النص الواحد إلى نصوص تدخل فيه على أساس التناص، وذلك من خلال ما نجده داخل النص الواحد من ملفوظات عديدة من هنا وهناك تتلاقى وتتصالح في فضاء واحد وهذا المفهوم يتحدد أكثر من خلال حديث كريستيفا عن الايديولوجيم «الذي يعني تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها ماديا وعلى مختلف مستويات بناء كل نص تمتد على طول مساره، مانحة إياه معطياته التاريخية والإجتماعية...»(٢) ومن هنا يتبين لنا أن الايديولوجيم الذي تحدثت عنه كريستيفا لا يعدو أن يكون مرادفا لمصطلح التناص.

ومن المسلم به أن جوليا كريستيفا مدينة لباختين في العديد من التصورات والمفاهيم سواء من النص أو التناص، إلا أنها لم تسايره في موقفه بإبعاد الشعر من ميدان التناص فلا فرق عندها بين الخطاب الشعري والخطاب الروائي لأن الشعر خطاب بين خطابين أي بين نص أصلي ونص أجنبي آخر يندرج في نسيجه الكتابي مثله في ذلك مثل الرواية.

ولم تأت كريستيفا بهذا التصور من فراغ بل إنها استفادت من جهود سوسير واعتبرته من الذين قاربوا العلاقات النصية، وقد اعتمدته في صوغ دلائلية اللغة الشعرية التي منها مراجعة التصور العام للنص الأدبي في ضوء المبادئ التي أعلن عنها سوسير في التصحيفات.

---

(١) جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، ط٢، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٩٧م، ص٢١.
(٢) نفسه ص٢١.

ولقد استنتجت كريستيفا من قراءة سوسير ثلاث قضايا كبرى هي: (اللغة الشعرية اللانهائية) و(النص الأدبي مزدوج كتابة وقراءة) و(النص الأدبي شبكة من الترابطات)[1] وبهذا توصلت إلى خصيصة أساسية لاشتغال اللغة الشعرية أطلقت عليها (التصحيفية) وهي «امتصاص نصوص متعددة داخل الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موجهة من طرف معني معيَن»[2].

وعليه فإن اللغة الشعرية عند كريستيفا كلغة الرواية حوار بين النصوص، والمدلول الشعري عندها يحيل على مدلولات شعرية خطابية مغايرة وهذا يسمح بقراءة خطابات مختلفة داخل القول الشعري «ومن هذا المنظور يكون من الواضح أنه لا يمكن اعتبار المدلول الشعري نابعا من سنن محدد، إنه مجال لتقاطع عدة شفرات على الأقل اثنتين، تجد نفسها في علاقة متبادلة»[3] وبهذا يكون كل لفظ أو مقطع أو نص نتيجة تذكر أو استشهاد أو تحويل.

وتنتهي جوليا كريستيفا بعد كل ما سبق إلى استنتاج عمليتين في إنتاجية النص ويتمثلان فيما أطلق عليه النص الظاهر أو المولَد والنص الباطن أو المولِد.

والنص الظاهر هو نص يتجسد على الورق ويظهر للعيان، إلا أنه لا يمكن قراءته قراءة صحيحة إلا إذا عدنا به إلى أصل نشأته، ويكون ذلك بإرجاعه إلى أشكال التعبير التي ينتمي إليها والأنماط الأدبية التي يندرج فيها من جهة ثم القيام بوصف توليد الدلالة وإنتاج المعنى من جهة أخرى، لأن النص ليس مجرد ظاهرة لغوية بل هو ما يتولد عنه، وينسل منه ويتوصل به من دلالات متعددة.

أما النص الباطن فإنه يتجسد في تلك العملية التي تؤدي إلى ولادة النص الظاهر، ولهذا يرتبط بمفهوم التدلال وتوليد الدلالة، ويقتضي النظر في النسيج اللغوي للنص

---

(١) ليديا وعدالله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٥م، ص٢٩.

(٢) جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ١٩٩٧م، ص٦٨.

(٣) نفسه ص ن.

وكيف تولّد من جهة، والنظر في ولادة الأنا التي صنعت الدلالة من جهة أخرى[١] إن النص الباطن دال لا نهاية له، وهو ليس مفردا بل متعدد متنوع بما لا نهاية له، إنه بمثابة الرصيد الذي عرفته اللغة عبر التاريخ.

ويتضح مما سبق أن النص عند كريستيفا محكوم بثنائية النص الظاهر والنص الباطن، وأنه ليس محاكاة صرفة لنص سابق أو إعادة إنتاج له، فداخل كل نص قد تتقاطع الملفوظات والنصوص الأخرى سواء كان ذلك تصريحا أو تلميحا.

وقد عرفت كريستيفا التناص في مقالتها التي حملت عنوان «النص المغلق» عام ١٩٦٧م بأنه «تقاطع بلاغات في نص ما مأخوذ من نصوص أخرى» وأنه «تعديل نصوص سابقة أو متزامنة»[٢].

وتعتمد حركة اللغة الموصوفة في هذا التعريف باعتبارها علاقة وحركة وتحويل وتقاطع، مفهوما امتداديا للتناص كما أن المصطلح يحمل دلالته واستخداماته واستعمالاته وينقلها إلى النص الذي يتلاعب بها ويحولها بالاحتكاك مع كلمات أخرى أو بلاغات.

وتأتي كريستيفا في كتابها «علم النص» لتشرح المصطلح على أنه «ترحال للنصوص وتداخل نصي في فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»[٣].

ثم تأتي في كتابها «ثورة اللغة الشعرية» الصادر عام ١٩٧٤م لتقول أن «التناص هو التفاعل النصي في نص بعينه»[٤].

وفي كتابها «نص الرواية» عام ١٩٧٦م كتبت أن التناص هو «التقاطع والتعديل

---

(١) محمود المصفار: التناص بين الرؤية والإجراء، ص٣٧، مرجع سابق.

(٢) تيفين ساميول: التناص ذاكرة الأدب، ص٩، مرجع سابق.

(٣) جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ١٩٩١م، ص٢١.

(٤) شربل داغر: التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره، مجلة الشعر، خريف ٢٠٠٢م، العدد (١٠٨)، القاهرة، ص١٢٧.

المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة»[١].

وفي هذا التعريف يظهر تركيزها على مفهومين أساسيين هما (العلاقة) و(التعديل) وكلاهما يتبلور بشكل كبير في عبارتها المشهورة عن التناص بأن «كل نص هو مزيج من الاقتباسات وكل نص تشرب لنص آخر وتحويل له»[٢].

وما إن ظهر مصطلح التناص في ميدان الدراسات النقدية حتى شمر الكثير من الكتاب عن ساعد الجد لتعريفه ودراسته وسبر أغواره، وقد أدى تضافر جماعة مجلة «تيل كيل» مع كريستيفا إلى إشاعة المصطلح وتنقله من قطر إلى قطر ومن مجال دراسي إلى مجال آخر وغدت كريستيفا قطبا من أقطاب الدراسات السيميائية.

١ـ ٣ـ التناص عند بارت وريفاتير وجيني وجينيت ودريدا:

ومن الذين تناولوا المصطلح بعد كريستيفا رولان بارت في كتابه «لذة النص» عام **١٩٧٣**م حيث بحث في النص باعتباره ممارسة نصية أي في قدرته على تمثيل الواقع باللغة فانتهى إلى كونه دلالة، فكل نص من منظوره هو جزء من كلام عام، وأن كل إنسان أراد أن يوصل فكرة أو يقدم معرفة فهو يمارس نصا أو يقوم بممارسة نصية، واستئناف إنتاج النص عنده لا يقتصر على المكتوب فقط بل يشمل القراءة «إن التناصية في حقيقتها هي استحالة العيش خارج النص اللامتناهي سواء كان ذلك[...] الجريدة اليومية أم شاشة التلفزيون، فالكتابة تبدع المعنى والمعنى يبدع الحياة»[٣] وعلى هذا فالنص عند بارت إنتاجية أيضا ولكنها إنتاجية يشترك فيها الكاتب والقارئ معا.

ويضع بارت في دراسته لـ «نظرية النص» المنشورة في الموسوعة العالمية عام **١٩٧٤**م التناص في المقام الأول رابطا بينه وبين الاقتباسات «إن كل نص جديد نسيج جديد لاقتباسات ماضية»[٤].

---

(١) كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، مكتبة مدبولي، مصر، ط٢، ١٩٩٣م، ص٣٤.

(٢) تيفين ساميول: التناص ذاكرة الأدب، ص٩، مرجع سابق.

(٣) رولان بارت: لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٢م، ص٧٠.

(٤) تيفين ساميول: التناص ذاكرة الأدب، ص١٣، مرجع سابق.

ويعترف بفضل كريستيفا في تعريفها للنص أولا، وفي تحديدها له ثانيا ويصل إلى أن «كل نص هو تناص والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى»[١].

إن الكلام كله يصب في النص بطريقة ليست متدرجة وبمحاكاة ليست إرادية، وإنما بطريقة عنكبوتية متشعبة إن «التناصية قدر كل نص مهما كان جنسه»[٢] كما يرى بارت وعلى كل حال يبقى رأي بارت قريبا من رأي كريستيفا في مفهوم الإنتاجية النصية.

ومما يراه بارت أنه «لا يقتصر التناص على مسألة المصدر أو التأثير، فالنص حقل عام، من تراكيب مغلفة، من النادر إدراك أصلها، ومن اقتباسات غير واعية أو آلية، تقدم بين مزدوجين»[٣].

وخلاصة القول أن التناص يمثل في منظور بارت بؤرة مزدوجة لأنه يلفت انتباهنا إلى النصوص الغائبة من جهة، ويدعونا إلى التخلي عن المغالطة القائلة باستقلالية النص من جهة أخرى، كما يدعونا إلى اعتبار النصوص الغائبة مكونات لشفرات خاصة تمكننا من فهم النص الذي نتعامل معه، كما أن التناص في منظوره ليس مجرد دراسة للمؤثرات والمصادر التي تدخل في النص بل إنه دراسة عنكبوتية متشعبة تشمل كل المسافات والممارسات المتراكمة وغير المعروفة والمواضع الأدبية بمختلف أجناسها.

ومن الذين كان لهم الأثر في ميدان التناص ميكائيل ريفاتير في كتابه «إنتاج النص» **١٩٧٩**م و«دلائليات الشعر» **١٩٨٢**م فهو يرى «إن النص لا يدل، وبالتالي لا يفهم عبر الإرجاع إلى واقع حقيقي، وإنما يدل ويفهم عبر الإرجاع إلى ذاته من جهة،

---

(١) نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي التناصية النظرية والمنهج، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ط١، ص ١٣٦، من مقالة رولان بارت (نظرية النص).
(٢) نفسه ص ١٣٦.
(٣) تيفين ساميول: التناص ذاكرة الأدب، ص١٤، مرجع سابق.

وإلى نصوص أخرى من جهة ثانية»(١).

وبهذا يجعل ريفاتيرمفهوم التناص مرجعية للأعمال الأدبية وطبيعتها وهو يرى أن الإحالات التي ينطوي عليها النص والتي تظهر وكأنها إحالات إلى أشياء واقعية ما هي إلا إلماحات إلى نصوص أخرى(٢) كما يركز ريفاتير على دور القارئ في فك مغاليق النص من خلال قراءته، فهو يرى أن النص يثير في القارئ قراءات سابقة، وهذه القراءات مزيج من نصوص كثيرة اعتمدها الكاتب وقام بتركيبها في نسيج جديد.

فالقراءة عند ريفاتير هي التي تحدد التناص ولذلك يصنفها إلى مستويين: المستوى الأول القراءة الاستكشافية تتطلب كفاءة لغوية عند القراءة من بدايتها إلى نهايتها، والمستوى الثاني القراءة التأويلية وتقوم على «معرفة القارئ بالأنساق الوصفية وبالموضوعات والأساطيرمجتمعة وبنصوص أخرى قبل كل شيء»(٣).

ومن خلال ما سبق تتضح لنا أهمية القارئ في تذوق النص وتحديد أدبيته التي تكون في التناص سواء بالتضمين أو التلميح أو الاستلهام، فلا قراءة ولا كتابة إلا في ضوء نصوص سابقة.

ويعتبر بارت من الذين اهتموا بمصطلح التناص حيث عمد إلى مناقشة الآراء النقدية السابقة، وخرج بتصوره الجديد الذي يعيد فيه تعريف التناص بأنه «عمل يقوم به نص مركزي، لتحويل عدة نصوص وتمثلها ويحتفظ بريادة المعنى»(٤) فالنص الأدبي عنده لا يدرك إلا بالتناص ولا يمكن الإمساك بزمام بنيته إلا بادراك علاقته بالبنى الأصلية التي قامت بنيته عليها.

كما يرى جيني أن التناص له صلة بعلم النفس فيقول متسائلا «لا تعرف أمام هذه

---

(١) ميكائيل ريفاتير: دلائلات الشعر، ترجمة: محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط١، ١٩٩٧م، ص٧٠.

(٢) نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي التناصية النظرية والمنهج، ص٢٣، مرجع سابق.

(٣) ميكائيل ريفاتير: دلائلات الشعر، ص١٢، مرجع سابق.

(٤) آفاق تناصية (المفهوم والمنظور) مجموعة مقالات ترجمة محمد البقاعي، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٨م، ص ٧٥.

الظاهرة إن كان الأمر كناية عن رد فعل تشنجي بالمعنى الخلّاق للمفردة، تتلخص فيه ثقافة حقبة من ثقل الآثار السابقة الذي صار ضاغطا عليها، فتعمل على تجاوزه بتناصه وتحويله... أو إذا كان الأمر يلخص ببساطة ظاهرة دائمة وتقدما جدليا للأشكال يتأسس فيه كل عمل بالقياس إلى الأعمال السابقة»(١).

وهنا يتبيّن لنا ربط جيني التناص بعلم النفس فكأن التناص عنده ردة فعل نفسية يقوم بها المبدع على من سبقه من المبدعين ويلخص جيني آراء «هارولدبلوم» في كتابه «قلق التأثر» بل يتجاوز آراءه ليخرج بأن الأمر لا يتعلق بـ «أزمة ثقافية» وإنما هو قلق التأثير ورغبة المبدع في الميل إلى تغيير النماذج وفق صور شتى، والسعي إلى إقصاء «شبح الأب» من خلال ما يمارسه المبدع على النص السابق الذي يمثل «عقدة أوديب» فإما أن يدفعه ذلك إلى السير على منوال النص المتقدم أو إلى التمرد عليه وإحداث قطيعة فيبتكر نصه كعمل مواز للعمل المتقدم بحيث يظهر النص المتقدم لا كنقطة التقاء للعمل الجديد بل كنتيجة لهذا العمل وثمرة من ثماره(٢).

وليس التناص مجرد إضافة ملتبسة وغامضة من التأثيرات، بل هو ظاهرة نقدية كان لجيني السبق في بلورتها فعمل على وصفها وتنميطها وتجزئتها وذكر درجات التحول التي يمر بها النص حيث تحدث عن التفاعل النصي الكلي، والتفاعل النصي الجزئي، وتحدث عن درجات التحول التي تكون من التذكر إلى التلميح إلى الافتراض فالاستلهام، كما تحدث عن التفاعل النصي الواسع والتفاعل النصي الضيق(٣).

ومن الدراسات النقدية المعاصرة التي سعت إلى تقديم مفاهيم أكثر شمولية في العلاقات النصية دراسة «جيرار جينيت» في كتابه التطريسات (palimpsests) حيث قام بالتمييز بين خمس علاقات نصية مقترحا مصطلح «العبورية النصية» أو «التعالي النصي» الذي يراه شاملا يتجاوز الجامع النصي إلى دلالات أخرى أعم

---

(١) كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، مكتبة مدبولي، القاهرة ١٩٩٣م، ص٤٠.
(٢) انظر نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي (التناصية - النظرية والمنهج) ص١٤٦ - ١٤٧، مرجع سابق.
(٣) نفسه ص١٤٧.

وأشمل تبحث في كل ما يجمع نصا بآخر سواء كان ذلك عن طريق علاقة ظاهرة أو خفية تساهم في تشكيل معمارية النص.

ولقد قام جينيت بترتيب المتعاليات النصية وفق نظام تصاعدي مقسما لها إلى خمسة أنماط هي:

التناص: وهو مصطلح كريستيفا الذي أفاد منه جينيت ويعرفه بطريقة حصرية بأنه «علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية في أكثر الأحيان من خلال الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر»[(١)] وهذه العلاقة تتخذ عنده ثلاثة أشكال هي ممارسة الاقتباس والسرقة الأدبية والتلميح[(٢)] فالاقتباس هو أكثر علاقات التناص وضوحا وحرفية، حيث يوضح المقتبَس بين قوسين مع الإحالة أو عدم الإحالة إلى المرجع،أما السرقة فهي أقل وضوحا وشرعية، أما التلميح فهو أقل الأشكال التناصية وضوحا وحرفية ويقتضي الفهم العميق لملاحظة العلاقة بين النصين.

الملحق النصي أو التوازي النصي أو المناص (paratexte):

وهو أقل وضوحا وأكثر بعدا في علاقته، ويشمل ما حول النص كالعنوان والعناوين الفرعية والمقدمة والملاحظات الهامشية والشروحات وأنواع أخرى من الإشارات الإضافية كالتوقيعات والرسومات كما يشمل ماقبل النص من مسودات وملخصات ومخططات متنوعة.

الميتانص (metatexte) أو الماورائية النصية أو الوصفية النصية:

وهي علاقة التعليق التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يستشهد به أو يستدعيه.

النصية المتفرعة أو النص اللاحق (hypertextualite):

ويكمن هذا النوع في العلاقة التي تجمع النص اللاحق بالنص السابق، وهي

---

(١) انظر تيفين ساميول: التناص ذاكرة الأدب، ص١٨، وليديا وعد الله: التناص المعرفي، ص ٣٤.

(٢) تيفين ساميول: التناص ذاكرة الأدب، ص ١٨.

علاقة تحويل ومحاكاة، وهذا النوع يطلق عليه «الاتساع النصي» باعتباره علاقة توحّد (النص المتسع) بنص سابق تسميه (النص المنحسر)(١).

النصية الجامعة أو معمارية النص أو الجامع النصي (architextualite):

وتتسم هذه العلاقة بأنها أكثر تجريدية وضمنية من باقي العلاقات، فهي علاقة صماء بكماء غير ملفوظة وتتصل بالنوع شعرا كان أو رواية أو بحثا...(٢)

ومما سبق يتضح لنا أن جينيت قد حاول وهو يؤصّل لمفهوم التناص أن ينظر في مختلف العلاقات التي يمكن أن تأخذها النصوص فيما بينها وهي تتفاعل مع بعضها البعض مما أظهر له عملا مكتملا ودقيقا ساهم أيّما مساهمة في بناء تصوّر علمي حول نظرية التناص أو ما أطلق عليه المتعاليات النصية أو العبورية وبذلك يكون جينيت قد تجاوز كل المعطيات الأولية لتأصيل مفهوم التناص.

كما يعتبر عمل جاك دريدا على التفكيكية من الجهود التي ينبغي ذكرها لعلاقتها بالتناص، فالتفكيك حسب دريدا ليس نشاطا تقويضيا لأنه لا يقوم على الهدم بقدر ما يقوم على البناء وإعادة البناء، فالفكر الإنساني فكر عطاء، وهذا ما استفاده دريدا من سابقيه أمثال كريستيفا وبارت في تحديد مفهوم الكتابة، التي تتجاوز سلطة الخطاب الواحد إلى الخطاب المتعدد، وهذا ما نستنتجه من حديثه عن عمله في نظرية النص «إن نظرية النص التي أعمل عليها مع آخرين، إن شئت مادية، ولا أقصد بالمادية حضور المادة، وإنما أقصد صمود النص أمام كل محاولة لاحتوائه»(٣).

كما يرى دريدا أن للقراءة وسيلتين متلازمتين هما قراءة المحايثة والقراءة السياقية مشترطا ألا يكون اللجوء إلى القراءة السياقية إلا عندما تستوجبها قراءة المحايثة، أي مما يستوجبه النص في ذاته ومن داخله لإظهار بنياته، وبيان عناصره، وفك نسيجه،

---

(١) ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ص٣٥، مرجع سابق.

(٢) انظر سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٦م، ص٩٧، والتناص المعرفي: ص٣٤، والتناص ذاكرة الأدب: ص١٨، والتناص في الخطاب الشعري العماني: ص١٤.

(٣) جاك دريدا: الكتابة والاختلاف ترجمة كاظم بهاء، المغرب، ١٩٨٨م، ص٥٢. نقلا عن التناص في أدب إميل حبيبي، ص١.

ويرى دريدا «إننا لا نستطيع أن نبقى داخل النص، وهذا لا يعني أن نمارس بسذاجة سوسيولوجية النص أو سيكيولوجية المؤلف بالتعرف على حياته وسيرته بل أعتقد أن ثمة بين خارج النص وداخله توزيعا آخر للمجال أو الحيز، ولكني أعتقد كذلك أنه سواء في القراءة المحايثة أو في القراءة السياقية للنص عبر مسيرة الكاتب أو الفترة التاريخية الملابسة للنص يظل هناك شيء ما ناقصا على الدوام»[١].

وحسب التفكيكية ينفتح مفهوم النص متجاوزا حدود الأجناس، فلم يعد للنص قراءة خاصة به ولا معنى مقننا تفرزه اللغة فيه، وحتى المتلقي لم يعد يقبل بالمسلمات أو الدلالات التي ترد عليه من الآخر، بل أصبح واعيا بقدرته على ممارسة النص وتوليد الدلالات منه، وهي دلالات تختلف عبر الزمان والمكان[٢].

إن مفهوم التناص من وجهة نظر تفكيكية ينطلق من مفهوم النص المنفتح على نصوص أخرى معاصرة أو غير معاصرة، وبهذا يتولد النص من بنيات نصوص أخرى تتراوح بين هدم وتعارض وتداخل وتوافق واختلاف «فالنص الغائب عندما تعاد كتابته داخل نص من النصوص يخضع بالضرورة إلى علاقات متشابكة تتسع وتضيق حتى يصعب علينا في بعض الحالات تمييز حدودها، وتعيين نوعيتها الثابتة بصفة دائمة»[٣].

إن النظرة التفكيكية للتناص أكثر رحابة واتساعا من مجرد انبناء نص على نص آخر ليشمل كيفية تمثل النص للنص السابق ومدى حضوره في نص لاحق، بل إن النص يتماهى مع النصوص الأخرى في علاقات تحويل أو تقاطع أو تداخل أو تبديل أو اختراق، ولهذا أصبح للتفكيك رؤية منهجية في التعامل مع الفكر وإنتاجه، ومع النص وممارسته عبر مفهومي القراءة والكتابة وعلى القارئ أن يكون عاشقا حقيقيا للغة إذ بدون عشقه لها «لا يمكن أن تتوفر أرضية مناسبة للقراءة بما هي مشاركة بين القارئ والنص، وهذه هي اللذة الحقيقية التي أراد التفكيك تحقيقها في اقتراحه قراءة

---

(١) نفسه ص ١٢٤ نقلا عن التناص بين الرؤية والإجراء، ص٦٥.
(٢) انظر محمود المصفار: التناص بين الرؤية والإجراء، ص٦٦.
(٣) رجاء عيد: النص والتناص، مجلة علامات، الجزء الثامن عشر، ١٩٨٥م، ص١٧٨.

متعددة الأوجه للخطابات البشرية»[١].

وبعد العرض الذي قمنا من خلاله بتسليط الضوء على الجهود الغربية في دراسة التناص يتبين لنا أن المصطلح قد تفرق دمه بين البنيوية والسيميولوجية والتفكيكية، وأن طريقة تناوله قد اختلفت من باحث إلى آخر حسب المنهج النقدي الذي ينتمي إليه، إلا أن هذا الاختلاف في طريقة التناول كان له الدور الفعّال في إثراء المصطلح واتساع مجالاته.

٢. الجهود العربية في دراسة التناص:

لقد تتبعنا في مبحث سابق جذور ظاهرة التناص في التراث العربي وخرجنا من الدراسة بأن الشعراء كانوا منقسمين بين معترف بظاهرة الأخذ مقر بها، وبين منكر لها منزه لشعره من دنسها، كما وجدنا للقسمين (المعترفين والمنكرين) أسبابه ومبرراته، ووجدنا أن النقاد العرب القدامى قد تحدثوا عن الظاهرة في مصطلحات مثل السرقات والاقتباس والتضمين...، ووجدنا لهم نظرتين الأولى سلبية، والثانية إيجابية، كما وجدنا أن أصحاب النظرة الإيجابية قد شرّعوا للظاهرة ووضعوا لها الضوابط والقوانين، وبيّنوا ما يستحسن منها وما يستقبح، كما وجدنا علماء البلاغة ينظرون إلى الظاهرة نظرة فنية، باعتبارها فنا من فنون البلاغة، وعلى الإجمال فإن المصطلحات التي استخدمها النقّاد العرب كانت تقترب من روح مفهوم التناص. وسنحاول خلال هذا المبحث أن نسلط الضوء على بعض الجهود العربية المعاصرة في ميدان التناص، ولصعوبة الإلمام بكل من تناولوا التناص فإننا نختار من الأعلام من نعتقد أنهم نظّروا للظاهرة أكثر من غيرهم.

٢. ١. التناص ومدرسة الديوان:

ولقد كانت بداية الإرهاص المعاصر في فهم مصطلح التناص مع روّاد مدرسة الديوان، فعبد الرحمن شكري يقول عند رده في قضية سرقات المازني: «فالعالم الماهر يخرج من الجيّد جديدا، ولكن العبقري يخرج أيضا من الرديء جيّدا، وبعض

(١) معرفة الآخر: ص١٤٢، نقلا عن التناص بين الرؤية والإجراء، ص ٦٦.

القرّاء يقئ على صحيفة ما قد قرأه بدل أن يخرج من أزهار ما قد قرأ شهدا، وهذا الفرق بين العبقري وغيره من الناس»[١] فهو يسلم بأخذ المبدع من غيره إلا أنه يميّز بين نوعين من الأخذ، فهذا يخرج قيئا حتى ولو غذى فكره بجيّد غيره، وذلك يخرج شهدا حتى لو غذى أفكاره برديء غيره.

كما يبيّن شكري حتمية الأخذ سواء قصد إليه المبدع أو لم يقصد فهو يرى «أن المضطلع بآداب لغة من اللغات لا بد أن يجتني بعض ما قرأ من المعاني والخيالات من غير أن يشعر، وإنك إن أدمنت قراءة المتنبي مثلا علقت بذهنك بعض معانيه»[٢] وهذا الأخذ لا يراه شكري عيبا « وأما العيب فهو أن يأخذ الشاعر المعنى عمدا»[٣] ويرى أن «إثبات العمد ليس من الصعوبة بمكان، فمن مظاهر تعمّد السرقة دقة النقل والأخذ لا المشابهة والتوليد»[٤] فتعمّد الأخذ عنده معيب لا يصعب على الناقد كشفه وإثباته لعدم إبداع الآخذ بالتوليد مما أخذ ويرى «أن المشابهة والتوليد لا تعد سرقة»[٥].

إن ما ذهب إليه شكري لا يختلف عمّا ذهب إليه من تقدمه من النقاد العرب القدامى الذين تتبعنا آراءهم في مبحث سابق، فهو يقسم الأخذ إلى قسمين: الأول تعمّد السرقة والسطو على نتاج الآخرين، والثاني التأثر بمعاني الآخرين وإخراج الشهد منها، وهنا يمكننا أن نعتبر القسم الأول اقتباسا، وقد تحدث عنه جينيت عند حديثه عن أشكال التناص بأنه «أقل أشكاله وضوحا وشرعية» وأما القسم الثاني فإنه يقترب من تعريف كريستيفا للتناص من حيث كونه «عمل يقوم به نص مركزي، لتحويل عدة نصوص وتمثلها يحتفظ بريادة المعنى»[٦].

ومن هنا يتبيّن لنا أن رؤية شكري تلتقي مع الرؤية الحديثة للتناص، فرؤيته

---

(١) ديوان عبد الرحمن شكري: (مقدمة الجزء الخامس) مراجعة وتقديم فاروق شوشة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م، ص٤١١.
(٢) نفسه ص ٤١١. (٣) نفسه ص ٤١١.
(٤) نفسه ص ٤١١. (٥) نفسه ص ٤١١.
(٦) آفاق التناصية (المفهوم والمنظور، مجموعة مقالات، ترجمة محمد البقاعي، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٨م، ص٧٥.

تظهر لنا أنه كان على وعي بالفرق بين تمثل الكاتب لما يقرأ وبين إعادة إنتاجه لقراءاته السابقة.

ورغم أسبقية الاهتمام بروح مصطلح التناص عند النقاد العرب القدامى إلا أن الخطاب النقدي العربي المعاصر لم يعرف هذا المفهوم معرفة منهجية إلا في أواخر السبعينات من القرن الماضي رغم ظهوره في منتصف الستينات عند الغرب.

ولقد اهتم النقاد العرب المعاصرون بمصطلح التناص اهتماما بالغا ربما لأنهم وجدوا فيه تقاربا كبيرا مع مفهوم السرقات وما تشتمل عليه من مصطلحات كالاقتباس والتضمين والمعارضة... فراح أكثرهم يبحث عن جذوره في التراث النقدي العربي، كما أنهم وجدوا في التناص ما يمكن أن يحيي نصوصا حكم عليها المتقدمون بالموت لأنها مسروقة، فأخذوا يحللونها وفق رؤية تناصية ليكشفوا عن وجودها في نصوص حاضرة. وسنحاول أن نتتبع رؤى بعض النقاد العرب لمفهوم التناص.

٢ـ ٢ـ رؤية محمد بنيس:

وتعتبر دراسة محمد بنيس حول «الشعر المعاصر في المغرب» من الدراسات الأولى في مجال التناص، ويطلق عليه «التداخل النصي» متمثلا آراء كريستيفا وتودوروف، معتبرا التناص أداة نقدية لقراءة المتن، ويحدد ثلاث آليات للتناص تتمثل الأولى في «الاجترار» حيث يظل النص الغائب نموذجا جامدا يستفاد منه فقط في بعض المظاهر الشكلية الخارجية، وأما الثانية فتتمثل في»الامتصاص» حيث يبدو النص الغائب قابلا للحركة والتحوّل، وأما الآلية الأخيرة فتتمثل في «الحوار» وهي أرقى مستويات التعامل مع النص الغائب الذي يعد قابلا للتخريب والتفجير[(١)].

ويرى بنيس أن التداخل النصي يشمل كل نص شعري أو نثري قديما كان أو حديثا، ويظهر التداخل في النصوص الحاضرة من خلال خطابات غائبة قد تكون دينية أو ثقافية أو تاريخية... حيث يحوّل المبدع هذه الخطابات إلى بناء شعري عن طريق

---

(١) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)، دار توبوقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٩٠م، ص ١٧٩.

الحوار معها[١] ويرى بنيس أن «اعتماد الشعر العربي المعاصر نصوصا من خارج الذخيرة الشعرية العربية أو ما هو متداول فيها يدلنا على أن عيّنة نصوص الشعر العربي مكثفة بنصوص غائبة، قدمت من أمكنة ثقافية وحضارية متنوعة يمكن من خلالها رصد ثقافة موسوعية أصبحت تميّز الشعراء المعاصرين»[٢] ويتضح لنا من كلام بنيس أن الشعر العربي المعاصر أصبح أكثر موسوعية من حيث كثافة النصوص الغائبة فيه،وأن الشعراء ما عادوا يكتفون بالذخيرة العربية بل أصبحوا يستحضرون نصوصا من خارج هذه الذخيرة، وهذا يدل على ثقافة موسوعية تميّز بها الشعراء المعاصرون.

٢.٣ - رؤية عبد الملك مرتاض:

ويقرر عبد الملك مرتاض في دراسته حول «فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص» أن تراثنا حافل بنظريات يقعدنا التخاذل والعقوق عن الكشف عمّا يسكنها من أصول لنظريات نقدية غربية تبدو الآن في ثوب مبهرج بالعصرانية.[٣] ويربط مرتاض بين فكرة السرقات والتناص متسائلا «ما حقيقة هذه الفكرة التي ترقى إلى مستوى النظرية النقدية؟ وهل هي معادل لما يطلق عليه السيميائيون اليوم التناص؟ أو هي شيء يختلف بعض الاختلاف عن التناص»[٤].

ويعزو مرتاض الرؤية التهجينية السطحية للنقّاد العرب القدامى للسرقات إلى انشغالهم بتشريح القصيدة لإثبات السرقة على الشعراء ممّا يؤدي إلى عدم الالتفات إلى جماليات النص يقول «ولعل مباشرية الشعر العربي ووضوحه إلى حدّ السطحيّة، في بعض الأطوار، من العوامل التي أغرت النقّاد بالانشغال بمثل هذه القضايا السطحية

---

(١) يوسف غليسي: أثر الاستقلال في جماليات التخاطب الشعري المعاصر، مجلة الثقافة تصدرها وزارة الثقافة بالجزائر، ص ١٠٤، سبتمبر، أكتوبر، ١٩٩٤م، نقلا عن التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ص ٣٨، مرجع سابق.

(٢) شربل داغر: التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره، فصول، المجلد ١٦، صيف ١٩٩٧م، ص ١٣٠.

(٣) عبد الملك مرتاض: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، مايو ١٩٩١م، ص ٧١.

(٤) نفسه ص ٧١.

والعزوف عن تحليل النص وتشريحه بالتفكيك، ثم إعادة التركيب للانتهاء إلى النتائج المتوخاة من دراسة أي نص على عهدنا الراهن»[١].

ويرى مرتاض «إنا بدون العودة إلى تراثنا النقدي العربي لمحاولة استكناه ما قد يكون فيه من بذور لمثل هذه المساءلة وسواها أيضا كثير لا يتأتّى إلا أن نسهم في إنتاج نظرية نقدية قائمة على التحاور والتطلع إلى إثراء حقول المعرفة الإنسانية»[٢] ويرى أنه لا مانع من البحث عن الجذور النقدية العربية للمصطلح رغم عدم التصريح به في التراث النقدي العربي «حقا أن النقاد العرب القدامى لم يقرروا صراحة باللفظ أمر هذه التناصية بالمفهوم العميق الذي قررته كريستيفا ورولان بارت وجريماس وسواهم من فرسان السيميائية بيد أن ذلك لا يمنع من البحث في الجذور النقدية العربية التي أومأت إلى بعض هذا من قريب أو من بعيد»[٣].

وحاول مرتاض في دراسته أن يجد تقاربا بين مفهوم السرقات ومفهوم التناص فالسرقات هي «اقتباس خفي أو ظاهر للفظ أو جملة من الألفاظ في سياق ما، وإعادة صياغتها في بيت واحد من الشعر غالبا»[٤] وأما التناص فهو « الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمّن ألفاظا وأفكارا كان قد التهمها في وقت سابق، دون وعي صريح بهذا الأخذ المتسلط عليه من مجاهل ذاكرته ومتاهات وعيه»[٥] وهنا تجدر الإشارة بأن التناص يكون بوعي من الكاتب أو بغير وعي منه.

ويصل مرتاض إلى أنه إذا «كان السيميائيون يعتذرون للمبدعين في عملية التناص بحيث يبيحون لهم إقامة نصوص على أنقاض نصوص أخرى معروفة الصاحب، فإن الشعراء العرب هم أيضا يعترفون بأنهم كانوا يأخذون صراحة في تقديمهم ممن تقدمهم من الشعراء أو المبدعين الآخرين»[٦].

وهذا ما أثبتناه في المبحث الثاني من هذه الدراسة غير أننا صنفنا الشعراء إلى

---

(١) نفسه ص ٧٣.
(٢) نفسه ص ٨٤.
(٣) نفسه ص ٨٤.
(٤) نفسه ص ٨٦.
(٥) نفسه ص ٨٧.
(٦) نفسه ص ٨٧.

قسمين معترف بالأخذ ومنكر له على خلاف الدكتور مرتاض، بل أننا وجدنا بعض الشعراء يفتخر بأخذه من أجداده الذين تركوا له إرثا من الشعر يغترف منه.

وفي دراسته «الكتابة أم حوار النصوص» يرى مرتاض «بأننا إذ نتناص، نعيد كلام غيرنا بنسج آخر، دون أن نكونه في كل أطوارنا ونستوحيه ونضاده ونعارضه، نستحضره على وجه ما، في الذهن أو في المخيّلة، فيجري على القريحة، ويغتدي نصا عائما في النصوص، شاردا في فضائها، وقد لا يعرف أحد ذلك على الإطلاق»(١) وهذا الفهم للتناص عند مرتاض لا يختلف في مضمونه عما وضعه الغرب في تعريف المصطلح وتأصيله.

٢ـ ٤ - رؤية سعيد يقطين:

ومن أبرز النقّاد الذين استثمروا التناص في دراساتهم النقدية الناقد المغربي سعيد يقطين، ففي كتابة «انفتاح النص الروائي» يفضل استعمال مصطلح «التفاعل النصي» على مصطلح «التناص» لأن التناص في نظره واحد من أنواع التفاعل النصي يقول: «ونؤثر استعمال «التفاعل النصي» لأنه أعم من التناص، ونفضله على التعاليات النصية التي هي مقابل (transtextualite) عند جينيت لدلالاتها الإيحائية البعيدة»(٢).

ولقد قام يقطين بترجمة مصطلحات جيرار جينيت من الفرنسية إلى العربية على النحو التالي:

المتناص: intertexte

المناص: paratexte

الميتانص: metatexte

النص السابق: hypotexte

---

(١) عبد الملك مرتاض: الكتابة أم حوار النصوص، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، تشرين الأول ١٩٩٨م، ص ١٧، نقلا عن التناص في تجربة البرغوثي الشعرية، ص ٢٣، مرجع سابق.

(٢) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٦م، ص ٩٨.

النص اللاحق: hypertexte

معمارية النص: architexte

ويميّز يقطين بين قسمي التفاعل النصي (النص المتفاعل) فنراه يقسم النص إلى بنيات نصية يطلق على قسم منها «بنية نصية» والقسم الآخر «بنية المتفاعل النصي» يقول: «ولإنجاز تحليل دقيق للتفاعل النصي نقسم النص إلى بنيات نصية، فنجد أنفسنا أمام قسم منها نسميه «بنية نصية» وهو الذي يتصل بـ «عالم النص» لغة وشخصيات وأحداثا... وقسم آخر نسميه «بنية المتفاعل النصي». إن المتفاعلات النصية هي البنيات النصية أيا كان نوعها التي تستوعبها «بنية النص» وتصبح جزءا منها ضمن عملية» التفاعل النصي»[1].

ويستفيد يقطين من دراسة جينيت في تحديد أنواع المتفاعل النصي حيث يحددها في ثلاثة أنواع هي:

١) **المناصة**: (paratextualite) «وهي البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين... وهذه البنية النصية شعرا أو نثرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة...»[2].

٢) **التناص**: (**intertextualite**) «وهو هنا يأخذ بعد التضمين كأن تتضمن بنية نصية ما عناصر سردية أو تيمية من بنيات نصية سابقة، وتبدو وكأنها جزء منها، ولكنها تدخل معها في علاقة»[3].

٣) **الميتانصية**: (**metatextualite**) «وهي نوع من المناصة ولكنها تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصل. ولذلك فإننا في مرحلة قد نحدد «المتفاعل النصي» أولا على أنه «مناص»، وبعد تحديدنا لنوعه وعلاقته بالنص، ننتقل إلى اعتباره «ميتانص» ثانيا. وسنلاحظ أن هذه الظاهرة موجودة بكثرة في المتن الذي نحلل»[4].

---

(١) نفسه ص ٩٨ - ٩٩.

(٢) نفسه ص ٩٩.

(٣) نفسه ص ٩٩.

(٤) نفسه ص ٩٩.

كما يميّز يقطين بين ثلاثة أشكال للتفاعل النصي هي:

١) **التفاعل النصي الذاتي**: ويكون «عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها، ويتجلى ذلك لغويا وأسلوبيا ونوعيا...»[١].

٢) **التفاعل النصي الداخلي**: ويكون «حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كتّاب عصره، سواء كانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية»[٢].

٣) **التفاعل النصي الخارجي**: ويكون «حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة»[٣].

ونلاحظ أن يقطينا يميّز هنا بين التفاعل النصي الداخلي والخارجي وذلك لأنه يضع النص أولا في سياقه النصي الذي ظهر فيه، ثم في سياقه التاريخي كنص متعال عن الزمان، أي أنه مفتوح على الزمن.

ولأن أشكال التفاعل النصي تتداخل مع بعضها فإن يقطينا يميّز بين مستويين للتفاعل النصي هما:

١) **التفاعل النصي العام أو الأفقي**: وتتفاعل فيه البنيات أفقيا على المستوى التاريخي وعلى مستوى عام «أي أننا لا نصبح أمام بنيات نصية جزئية، ولكن أمام بنيتين نصيتين متباينتين تاريخيا وبنيويا، ولكنهما يتداخلان على مستوى عام وأفقي»[٤].

٢) **التفاعل النصي الخاص أو العمودي**: وهنا «يحدث التداخل جزئيا وسوسيولوجيا على مستوى خاص، حيث يحصل تفاعل بنية كبرى مع بنيات جزئية صغرى»[٥].

ويتضح لنا مما سبق أن يقطينا قد بنى تصوره انطلاقا من الكتابات النظرية الغربية حول التناص وكتابات جينيت حول المتعاليات النصية. كما أن يقطينا قد أجرى في

---

(١) نفسه ص ١٠٠.
(٢) نفسه ص ١٠٠.
(٣) نفسه ص ١٠٠.
(٤) نفسه ص ١٠٠.
(٥) نفسه ص ١٠٠.

كتابه «انفتاح النص الروائي» تطبيقا جزئيا على بعض من «الوقائع الغربية» لـ إميل حبيبي و«الزيني بركات» لـ جمال غيطاني و«الزمن الموحش لـ حيدر حيدر، ولكنه يعود في كتابه «الرواية في التراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث» إلى التوسع في تطبيق آليات التفاعل النصي.

ورغم ما قام به يقطين من تعريب للمصطلحات الجنيتية إلا أن مصطلحاته لم تحظ بالانتشار لأنها حسب رأي عدد من النقاد «مشتقة من جذر واحد يعسرالتمييز بينها لالتباسها»[١] بل إن بعض النقاد يرى أن جل ما فعله يقطين هو التلاعب بالمصطلح فقط، إذ ليست المناصة لديه سوى التناص عند جينيت وليس التناص عنده سوى الميتانص عند جينيت[٢] ومهما يكن من أمر فإن محاولة يقطين في تقصي المصطلحات الجينيتية تبقى محاولة رائدة جعلت الطريق سالكا أمام العديد من الباحثين في ميدان التناص.

٢-٥ - رؤية محمد مفتاح:

وإذا كان سعيد يقطين قد صب اهتمامه في دراسة التناص على الرواية فإن محمد مفتاح قد اهتم بمجال الشعر، ويعد مفتاح من الباحثين المتخصصين في تقريب النقد الحديث وآلياته، ويعتبر كتابه «تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص» مرجعا هاما للمهتمين بدراسة التناص.

ولقد أفصح مفتاح عن تردده حينما أراد الاستيحاء من المدارس اللسانية والسيميائية الغربية لدراسة الشعر العربي بين الاكتفاء بمدرسة واحدة أو الجمع بين عدة مدارس يقول: «ترددنا بين أمرين ممكنين: العكوف على ما كتبته مدرسة واحدة لفهم مبادئها العامة والخاصة ثم تطبيقها على الخطاب الشعري، ولكننا رفضنا هذا الخيار لأسباب موضوعية من حيث أن أية مدرسة لم تتوفق إلى الآن في صياغة نظرية

---

(١) محمود المصفار: التناص بين الرؤية والإجراء في النقد الأدبي، ص ٩٧، مرجع سابق.

(٢) نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٢م، ص٣١.

شاملة، وإنما كل ما نجده هو بعض المبادئ الجزئية والنسبية التي إذا أضاءت جوانب بقيت أخرى مظلمة. وقد أدى بنا هذا الشعور بقصور النظرة الأحادية إلى اختيار الأمر الثاني وهو التعدد رغم ما يتضمنه من مشاق ومزالق»(١).

كما يرى مفتاح ضرورة تحديد المفاهيم لتجنب الخلط بينها خاصة وأن مصطلح التناص يتداخل في كثير من الدراسات بعدة مفاهيم أخرى مثل «الأدب المقارن» و«المثاقفة» و«دراسة المصادر» و«السرقات» «ولهذه الأسباب يقرر مفتاح أن الدراسة العلمية تقتضي أن يميّز كل مفهوم عن غيره ويحصر مجاله لتجنب الخلط»(٢).

ويرى مفتاح أنه رغم كثرة الباحثين الذين تناولوا التناص «إلا أن أي واحد من هؤلاء لم يصغ تعريفا جامعا مانعا»(٣) فاستقرى تعريفات جملة من الباحثين أمثال (كريستيفا وأرفي ولورانت وريفاتير) ليستخلص مقومات المصطلح من مختلف تلك التعاريف ليصوغ تعريفه الخاص.

- «فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة».

- «ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقصده».

- «ومعنى هذا أن التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة»(٤).

كما تحدث مفتاح عن ثنائية من المحاكاة التناصيةهما: المحاكاة الساخرة (النقيضة) والمحاكاة المقتدية (المعارضة) إلا أنه يقرر بعد ذلك «أن هذه الثنائية الضيقة يجب ألا تحجب عن أعيننا تعقد الظواهر الأدبية المعقدة، فقد تكون هناك مواقف وسطى متعددة بين المحاكاتين»(٥) فهذا التقسيم الثنائي في نظره «ليس إلا مجرد نمذجة نظرية يعتمد رد النصوص إلى أحدها إلى حصافة القارئ ومعرفته

---

(١) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط٤، ٢٠٠٦م، ص ٧.

(٢) نفسه ص ١١٩.
(٣) نفسه ص ١٢٠.
(٤) نفسه ص ١٢٠.
(٥) نفسه ص ١٢٣.

وحدة انتباهه»[١].

وقسم مفتاح التناص إلى داخلي وخارجي:

فالتناص الداخلي يتمثل في امتصاص الشاعر لآثاره السابقة أو المحاورة لها أو تجاوزها، لذا فإن نصوص الشاعر تفسر بعضها بعضا وتضمن الانسجام فيما بينها أو تعكس التناقض لديه إذا غيّر رأيه « ولذلك فإن الدراسة العلمية تفرض تدقيقا تاريخيا لمعرفة سابق النصوص من لاحقها، كما تقتضي أن يوازن بينها لرصد صيرورتها وسيرورتها جميعها، وأن يجتنب الاكتفاء بدراسة نص واحد، واعتباره كيانا منغلقا على نفسه»[٢].

وأما التناص الخارجي فيتمثل فيما يمتصه الشاعر من نصوص غيره أو يحاورها أو يتجاوزها «ولذلك فإنه يتوجب موضعة نصه أو نصوصه مكانيا في خريطة الثقافة التي ينتمي إليها، وزمانيا في حيّز تاريخي معيّن»[٣].

وأهم آليات التناص التي تحدث عنها مفتاح التمطيط والإيجاز:فالتمطيط يحصل بأشكال مختلفة أهمها «الأناكرام» و«الباراكرام» والشرح والاستعارة والتكرار والشكل الدرامي وأيقونة الكتابة، وأما الإيجاز فيتمثل في الإحالات التاريخية التي يحيل إليها النص[٤]، وسنفصل الحديث عن آليات التناص في الفصل الرابع.

كما تناول مفتاح المقصدية وهي الغاية التي يسعى إليها الشاعر عندما يستخدم التناص في قصيدته، ويصل مفتاح بعد هذا إلى أن التناص «إما أن يكون اعتباطيا يعتمد في دراسته على ذاكرة المتلقي، وإما أن يكون واجبا يوجّه المتلقي نحو مظانه، كما أنه قد يكون معارضة مقتدية أو ساخرة أو مزيجا بينهما»[٥].

وفي حديثه عن التناص يتساءل مفتاح «أيكون التناص في الشكل أوفي

(١) نفسه ص ١٢٣.
(٢) نفسه ص ١٢٥.
(٣) نفسه ص ١٢٥.
(٤) نفسه ص١٢٥ - ١٢٦ - ١٢٧.
(٥) نفسه ص ١٣١ - ١٣٢.

المضمون»(١) ثم يجيب « إن ما يظهر - بادئ ذي بدئ - أنه في المضمون لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة «عالمة» أو «شعبية» أو ينتقي منها صورة أو موقفا دراميا أو تعبيرا ذا قوة رمزية، ولكننا نعلم أنه لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو المتحكم في المتناص والموجه إليه، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي، ولإدراك التناص، وفهم العمل الأدبي تبعا لذلك»(٢).

ويعتبر كتابه «دينامية النص» من الأهمية بمكان حيث تناول فيه درس الحوارية وخرج من دراسته بأن التناص لا يخرج عن أشكال ثلاثة ولا يتحقق إلا بها وهي التناص الداخلي والتناص الخارجي والتناص في الشكل والمضمون. وكغيره من النقاد يقر مفتاح بأن التناص هو قدر المبدعين جميعا «لا تسلم منه «اليد الأولى» ولا «اليد الثانية» ولا نص «الدرجة الأولى» ولا «الدرجة الثانية» فلا اختراع مطلق ولا ابتداع كلي، وإنما هناك دور وتسلسل يعسران عملية التأويل إذا لم تحلل هذه الظاهرة الإنسانية إلى الآليات الأولى التي تتحكم فيها، وعلى هذا فهي ليست خاصة بثقافة دون أخرى ولا بشاعر دون آخر»(٣).

والحق يقال أن محمد مفتاح يمتاز باستمرار عنايته بكل ما يتعلق بميدان التناص وأنه غزير الإنتاج فله عدة مؤلفات لا غنى للباحثين عنها وأهمها «تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص» وكتاب «دينامية النص» وكتاب «مجهول البيان» وكتاب «التلقي والتأويل» كما أنه اهتم بالجانب النظري والجانب التطبيقي معا.

❒ ❒ ❒

(١) نفسه ص ١٢٩. (٢) نفسه ص ١٢٩ - ١٣٠.

(٣) محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء - المغرب، ط٣، ٢٠٠٦م، ص ٢٠١ - ٢٠٢.





أسباب التناص والدوافع الموجبة إليه

لقد ذكرنا سابقا أن التناص قد يكون بوعي المبدع أو بدون وعي منه، ومع هذا فلا يُتصوّر أن يكون التناص في الحالتين لا أسباب له ولا دوافع تجعل المبدع يستحضر نصا أو موقفا أو حدثا ما فيدخله في نصه، فإن سلمنا بوجود الدوافع في حالة الوعي بالتناص والقصد إليه، فكيف يكون الأمر في حالة عدم الوعي والقصد إليه؟! إن هناك دوافع غير مباشرة تكون كامنة في دواخل المبدع ومنطوية في أعماقه جعلته لا إراديا بدون أن يشعر يتناص مع غيره.

وتجدر الإشارة هنا بأننا لم نجد في الدراسات السابقة التي قُدر لنا أن نطّلع عليها من يتناول هذا الموضوع إلا تلك الإشارة السريعة لبدوي طبانة في كتابه «السرقات الأدبية» حيث يرى «أن هنالك من المنطق والغريزة والعادة والعاطفة والإدراك ما يكون عاما يشمل الجنس أو أكثر الجنس، ولكن تتفاوت درجاته حدة ورقة، وشدة وضعفا من إنسان إلى إنسان»[(١)].

وسنحاول هنا أن نلخص أسباب التناص ودوافعه التي استطعنا التوصل إليها في النقاط التالية:

١) تشابه العواطف:

لا يختلف اثنان أن هناك من العواطف والغرائز ما تكون عامة يشترك فيها جماعة من الناس، تربطهم وحدة الوطن أو القومية أو الجنس، كما أن هناك من العواطف ما يشترك فيها البشر عامة، وإن كانت هذه العواطف بطبيعة الحال تظهر متفاوتة بين الحدة والرقة والشدة والضعف حسب طبائع البشر.

---

(١) بدوي طبانة: السرقات الأدبية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣، ١٩٧٥م، ص١٣.

فكل مسلم يحب القدس ولكن درجة هذا الحب تتفاوت بين مسلم ومسلم آخر، وبالتالي فكل مبدع من المسلمين يشترك مع غيره في حب القدس، ولهذا سيتعاطف مع ما يبدعه الشعراء والخطباء... فيما يتعلق بالقدس، وسيكون إبداع غيره حاضرا في إبداعه بسبب اشتراكه معهم في هذه العاطفة، كما نجد ذلك في المدائح النبوية التي تتناص بشكل واضح مع بعضها بسبب اشتراك قائليها في عاطفة حب الرسول صلى الله عليه وسلم.

٢) تشابه وتقارب الفكر والإدراك والمنطق:

وكما يشترك الناس في العواطف كذلك يشتركون في الفكر والإدراك والمنطق الذي يفكرون به، ويشتركون كذلك في بعض القناعات التي رسخت في عقولهم وآمنت بها قلوبهم، ويكون ذلك أكثر وضوحا بين الجماعة التي تشترك في وطن أو قومية أو دين أو يجمع بينها فكر عقائدي أو مذهبي أو سياسي واحد.

فبين كل جماعة أفكار عامة مشتركة مع وجود خصوصية لكل فرد في النظر إلى هذه الأفكار وطريقة التعبير عنها، فهناك إجماع في الإدراك الفكري العربي بعروبة القدس، وإجماع فكري صهيوني بيهودية القدس، ولهذا نجد أفراد كل مجموعة تتناص مع بعضها في هذه الفكرة الجامعة، وتستحضر من النصوص والمواقف والأحداث والرموز ما يدعم هذه الفكرة المشتركة.

كما نجد أن الخطب التي يشترك أصحابها في اتجاه فكري أو سياسي أو مذهبي أو أدبي واحد تتناص مع بعضها بسبب تقارب أفكارهم وإدراكهم ومنطقهم، كما يتناص إنتاج الجماعات الأدبية التي تتبنى رؤى مشتركة كجماعة الديوان والرابطة القلمية والعصبة الأندلسية وغيرها، وبهذا يكون تقارب الفكر سببا يدفع للتناص مع الآخر.

٣) تقارب المواقف:

إن تعرض المبدع لموقف ما يجعله في كثير من الأحيان يستحضر مواقف مشابهة للموقف الذي مرّ به، فربما وجد فيه قدوة أو تعزية أو مواساة لحالته المشابهة.وهذا لا يقتصر على المبدع فحسب بل يشمل الناس عامة، إلا أن المبدع يوظف الموقف المشابه فيما يبدعه من شعره أو نثره، فها هو نزار قباني يستحضر قصة يوسف عندما

فقد ابنه لتشابه الحال بينه وبين يعقوب فكل منهما فقد ولده غير أن يعقوب كان متيقنا من عودة ولده ونزارا كان متيقنا من استحالة عودته.

كما نجد تشابه المواقف حاضرا في معارضة شوقي للبحتري في سينيته: [الخفيف]

وعظ البحتريّ إيوان كسرى وشفتني القصور من عبد شمس[1]

٤) تناقض المواقف:

وكما تكون المواقف دافعا للمبدع بأن يستحضر ما يشابهها فكذلك تكون دافعا له بأن يستحضر ما يناقضها، ربما للتحسر أو للاستنهاض وما شابه ذلك. فنكبة فلسطين كانت دافعا للشعراء بأن يستحضروا فتح القدس على يد عمر تارة وعلى يد صلاح الدين تارة أخرى، وكلما صرخت مسلمة تستجير من قهر اليهود لها استحضر الشعراء قصة وامعتصماه التي تعيدنا إلى زمن العزة للإسلام والمسلمين.

٥) شهرة المأخوذ عنه والإعجاب به:

إن إعجاب المبدع بمبدع آخر يكون دافعا له بأن يسير على نهجه، فنراه يترسم خطاه في الشكل تارة وفي المضمون تارة أخرى، وربما وظف بعض تراكيبه وصوره، أوعارضه على أوزان قصائده وقوافيها،فإعجاب الشعراء بامرئ القيس وبوقوفه على الديار وبكائه على الأطلال كان دافعا لهم بأن يسيروا على نهجه وظل اتباعه إلى يومنا هذا وسيستمر وإن ادعى البعض التحرر منه فإننا نجد في الشعر الحديث من يصف الناقة وإن لم يرحل عليها، ومن يبكي على الأطلال وإن لم يمر بها، وهذه الظاهرة لم يخل منها شعر نزار كما سنبين ذلك لاحقا.

٦) نجاح المأخوذ وشيوعه:

إن شيوع نص من النصوص وذيوع صيته بين الناس أو انتشار تركيب من التراكيب أو أسلوب من الأساليب يدفع المبدعين إلى إعادة توظيفه فيما يبدعونه، فشيوع القرآن الكريم بين الناس جعل المبدعين في مختلف العصور يستقون منه

(١) أحمد شوقي: الشوقيات، شرح يحيى شامي، دار الفكر العربي، بيروت، ج١، ط١، ١٩٩٦م، ص ٣٣٨.

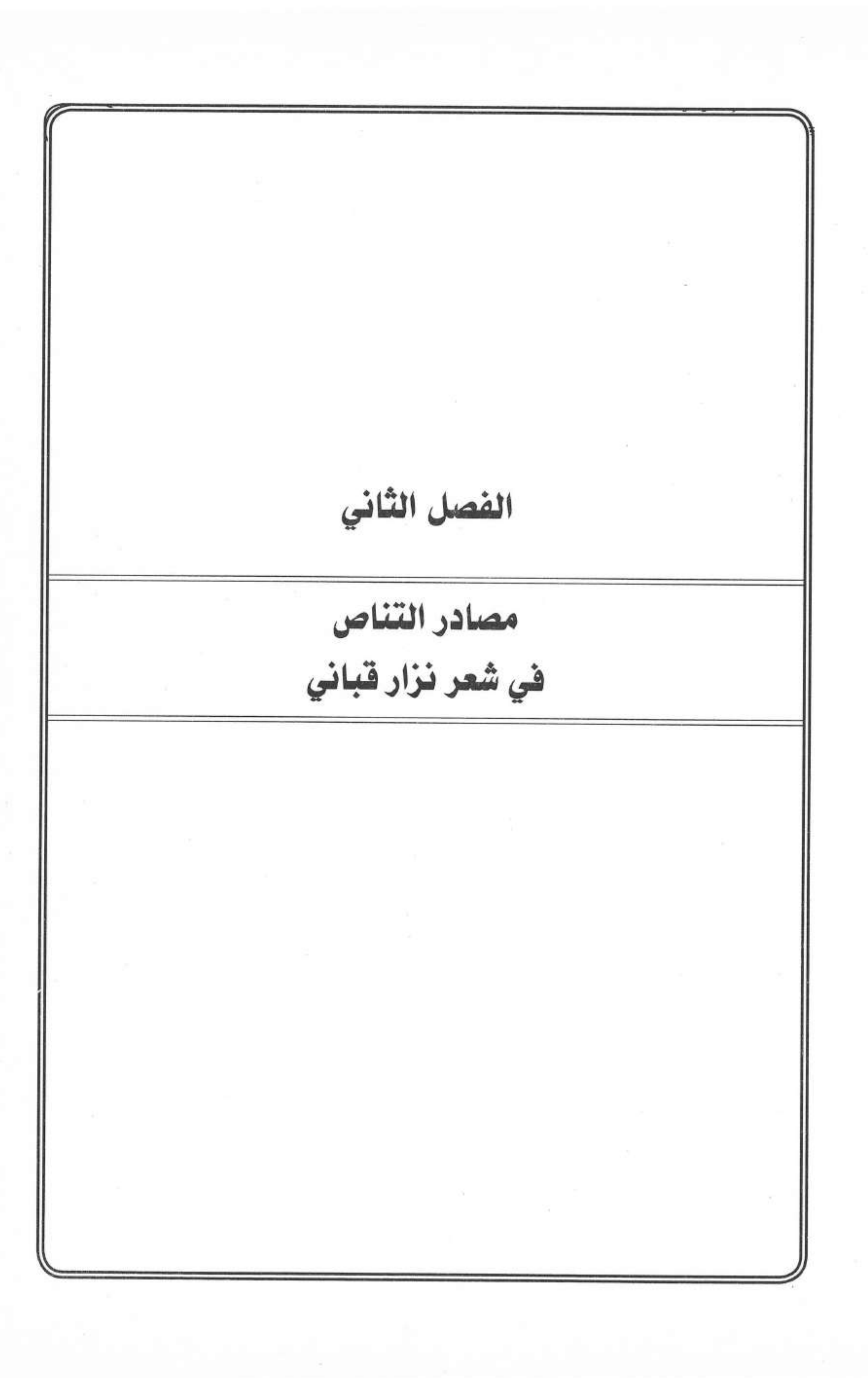
الكثير من الأفكار والألفاظ والتراكيب والقصص ويعيدون توظيفها في نصوصهم، فهو معين لا ينضب من ناحية وحاضر في ذاكرة كل من المبدع والمتلقي من ناحية أخرى، وهذا ينطبق على العديد من النصوص والقصص والشخصيات التي رسخت في ذاكرة الناس وارتبطت بأحداث معينة.

٧) أسباب فنية :

ولا يمكننا أن ننسى الجانب الفني الذي يضيفه التناص إلى النص، وقد تحدثنا سابقا عن فنية السرقات الأدبية عند علماء البلاغة فإن كانوا قد نظروا إلى السرقات نظرة فنية فمن المؤكد أن التناص حسب ما أوضحنا مفهومه أكثر فنية وجمالا وإيحاء.

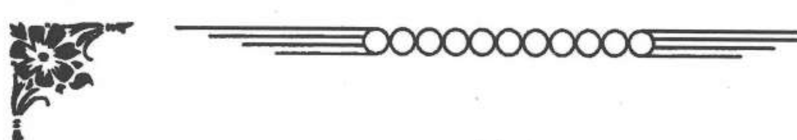
إن الدلالة الرمزية التي تحملها بعض أسماء المشاهير والأماكن والأحداث تسهل على المبدع إيصال فكرته إلى المتلقي فيجعله يستحضر في ذاكرته من الأحداث ما يطول شرحها، فما على المبدع حتى يختصر المسافات إلا أن يوظف تلك الأعلام توظيفا مناسبا، وتزداد فنية التناص عندما يوظف المبدع موقفا ما في موقف مناقض له قد يكون تحسرا أو استنهاضا أو سخرية.





الفصل الثاني

مصادر التناص
في شعر نزار قباني




مدخل

وبعد أن تناولنا في الفصل الأول مفهوم التناص وتتبعنا جذوره في النقد العربي والغربي وناقشنا بعض المصطلحات المتصلة به ننتقل في الفصل الثاني إلى الجانب التطبيقي حيث نعرض تقسيمات مصادر التناص عند النقاد والدارسين للاستفادة منها وعرضها على شعر نزار، والنظر في مدى مطابقته لها للخروج بتقسيم يناسب خصوصية الإنتاج الشعري النزاري.

❑ ❑ ❑



مصادر التناص

إن اللغة اجتماعية بطبعها فهي أداة تعبيرية جماعية محملة بتاريخ طويل من الاستعمال سواء كان ذلك الاستعمال أدبيا أو غير أدبي، فمن المستحيل أن يبدأ الكلام من الصمت، بل يبدأ من كلام سابق، «ولولا أن الكلام يعاد لنفد» كما يقول الإمام علي كرم الله وجهه[١] فلا يمكن للإنسان أن يتكلم قبل أن يسمع من غيره «فلولا أن القائل يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول، وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين»[٢].

والكلام السابق يظل له حضوره الفاعل في الحاضر سواء كان ذلك بوعي من المتكلم أو بدون وعي منه، ويأخذ حضوره شرعية المشاركة الإنتاجية في وضوح أحيانا وفي خفاء أحيانا أخرى، وفي فردية أحيانا وفي جماعية أحيانا أخرى[٣].

إن النص ذو طابع مزدوج، فهو من جهة إنتاج لأنه حصيلة تركيب لنصوص سابقة تمثل الذاكرة، ومن جهة أخرى فإن هذه النصوص السابقة قد انصهرت في بوتقة النص الجديد حتى أن الكاتب لا يعدو فضله أن يكون مركبا لنصوص عديدة لكن بطريقة متميزة، بل لعل عبقريته تتمثل في إسباغ طابع الوحدة والانسجام على نصه وكأنه وجد من عدم، والنص الجديد سيكون في المستقبل بمثابة القادح لإنتاج نصوص أخرى تتولد منه[٤].

فالنص ليس بنية مغلقة بل تنشط فيه نصوص أخرى فالكلام يفتح بعضه بعضا،

---

(١) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص٢١٧، مرجع سابق.

(٢) نفسه ص٢١٧.

(٣) محمد عبد المطلب: مناورات شعرية، دار الشروق، القاهرة، ط٢، ١٩٩٦م، ص٤٩ - ٥٠.

(٤) محمود المصفار: التناص بين الرؤية والإجراء، ص٦، مرجع سابق.

والنص يستوعب نصوصا أخرى تربطه بها علاقة اتصال وانفصال امتصاص وتحويل تفاعل وحوار، وهذا ما يجعل النص الإبداعي ثوبا مرقعا انتزع كل عضو من أعضائه من جسد آخر، بل إنه يحقق وجوده كمولود جديد يثري عالم الإبداع كنص مفتوح[١].

وبهذا يكون لكل إنتاج إبداعي مشارب متعددة يستقي من منابعها، وأسس متينة يستند إلى أركانها، ومن ثم يعيد توظيفها فنيا ليبني بها نصا جديدا، وقد تكون هذه المشارب عقدية دينية، أو اجتماعية سلوكية، أو تراثية متوارثة، أو فلسفية فكرية، ومن هنا تأتي أهمية دراسة المصادر التي اعتمد عليها المبدع في إنتاج نصه بل ودراسة المصادر التي اعتمد عليها المتلقي في استقبال ذلك النص، ودراسة معرفة المشاركين(المنتج والمتلقي) بالنصوص الأخرى ومدى الانتفاع بها، والإحالة عليها.

ومهما تعددت مصادر التناص فجميعها يصب في النص إنه كما يرى شربل «يستمد موارده من مصادر متباينة، منها ما يتشكل عفوا أو عمدا في الذاكرة بفعل الدراسة والقراءة، أي في المخزون الشخصي الواعي واللاواعي ومنها ما يتشكل بفعل ظروف حوارية معينة، ومنها ما يتشكل عند التنصيص نفسه ويمكن تسميته بالتقميش أيضا أي ما يطلبه الشاعر في صورة قصيدة واعية»[٢].

ولقد قسم شربل مصادر التناص إلى ثلاثة أنواع: ضرورية ولازمة وطوعية.

١) المصادر الضرورية:

وسميت ضرورية لأن التأثر فيها يكون طبيعيا وتلقائيا مفروضا ومختارا في آن، وهذا ما نجده في بعض الكتابات العربية في صيغة (الذاكرة) أي الموروث العام والشخصي، ويتخذ في العديد من الأحوال سبلا اختيارية كجنوح الشاعر إلى التأثر الواعي بشيء من إنتاج شاعر آخر، وسبلا تلقائية كتقيّد الشاعر غير الواعي بالضرورة

---

(١) عبد الرحمن بسيسو: قراءة النص في ضوء علاقته بالنصوص المصادر، مجلة فصول، مجلد ١٦، القاهرة، صيف ١٩٩٧م، ص٩٤.

(٢) شربل داغر: التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره، مجلة الشعر، القاهرة، العدد ١٠٨، أكتوبر، ٢٠٠٢م، ص١٣٣.

بحدود ثقافة معينة توفرت له من إعداده وتعليمه، وهذا ما يمكن أن نتبينه في الوقفة الطللية التي سيطرت على القصيدة العربية القديمة فهي أقوى المصادر القديمة التي تقيّدت بها صناعة الشعر العربي قديما(١).

٢) المصادر اللازمة:

وتسمى كذلك المصادر الداخلية، لأنها تشير إلى التناص الواقع في نتاج الشاعر نفسه، فقد تشغل الشاعر بعض القضايا في عدة قصائد حتى أنها تخترق نتاجه الشعري اختراقا واضحا كانشغال نزار قباني بقضايا المرأة «فالشاعر ليس إلا معيدا لإنتاج سابق في حدود من الحرية سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره»(٢) ومن المبتذل كما يرى مفتاح «أن يقال أن الشاعر يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها فنصوصه يفسر بعضها بعضا، وتضمن الانسجام فيما بينها، أو تعكس تناقضا لديه إذا ما غير رأيه»(٣).

٣) المصادر الطوعية:

وتسمى كذلك الاختيارية لأنها تشير إلى ما يطلبه الشاعر عمدا وقصدا في نصوص متزامنة أو سابقة عليه في ثقافته أو خارجها، وهذه المصادر الطوعية مطلوبة لذاتها فهي أساسية في الشعر الحديث، بل لا يمكن دراسة هذا الشعر بدون الوقوف عندها، وهي مصادر متعددة متباينة منه العربي ومنها الأجنبي(٤). وسنجد هذا النوع من المصادر حاضرا بقوة في شعر نزار.

ويظهر تأثر شربل في تقسيمه لمصادر التناص بالباحث الفرنسي راستييه (francois rastier) الذي قسم التناص إلى داخلي ضمن النص الواحد، وخارجي يصل النص بنصوص أو مقتبسات من خارجه(٥).

---

(١) انظر عزة شبل: علم لغة النص، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م، ص٧٦.

(٢) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص١٢٤، مرجع سابق.

(٣) نفسه ص١٢٥.

(٤) شربل داغر التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره، ص١٣٣، مرجع سابق.

(٥) نقلا عن التناص في الخطاب الشعري العماني، علي المانعي، ص٣١، مرجع سابق.

ولا يختلف تقسيم مفتاح لمصادر التناص عن تقسيم شربل إلا في المسميات فهو يقسمها إلى ضرورية واختيارية، وداخلية وخارجية، فالضرورية الداخلية تقابلها اللازمة عند شربل، والاختيارية تقابلها الطوعية[(١)].

إن وجود هذه الأنواع من مصادر التناص يؤكد بما لا يدع مجالا للشك أن أي مبدع لا يستطيع الخلاص من التأثر بما سبقه من النصوص الأخرى، إذ لا يمكن له أن يصل بأي حال من الأحوال إلى درجة الاستقلالية التي تؤهله للإبداع بعيدا عن الاستفادة من المخزون الثقافي والحمولة المعرفية التي يمتلكها.

ولعل الشعر الحديث مدين لموقف الشاعر الناقد(ت - س إيليوت) الذي دعا إلى استعادة الماضي ومحاولة التأثر بالأسلاف ومن قوله: «إن خير ما في عمل الشاعروأكثر أجزاء هذا العمل فردية، هي تلك التي يثبت فيها لأجداده الشعراء الموتى خلودهم»[(٢)] وهذا الأمر لا يخرج عما يفعله الشعراء العرب لأنه قائم على استيحاء تجارب السابقين واستعادتها وبعث عناصر الديمومة فيها، عن طريق امتلاك الحاسة التاريخية الواعية القادرة على تجاوز الماضي في الحاضر، لأنها حسب إيليوت «حاسة الزمني واللازمني معا»[(٣)].

ومن الجدير بالذكر أنه رغم تقسيم مصادر التناص إلى الأنواع التي أشرنا إليها إلا أن هذه الأنواع من المصادر تتداخل تداخلا يصعب معه الفصل بينها كما يصعب اعتماد تقسيم واحد لهذه المصادر لأنها حتما تختلف من مبدع إلى مبدع آخر.

وفي دراستها لـ «التناص في تجربة البرغوثي الشعرية» قسمت حصة البادي مصادر التناص إلى ثلاثة أنواع هي:

المصادر الدينية وتشمل النصوص القرآنية والسنة النبوية وما جاء في الكتب

---

(١) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ص١٢٢ - ١٢٥، مرجع سابق.

(٢) (ت - س) إيليوت): مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية، ص٦. نقلا عن أثر التراث في شعر نزار قباني، سامح الرواشدة، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد ١٤، العدد٥، ١٩٩٩م، ص٢٣٢.

(٣) نفسه ص ٢٣٢.

السماوية والأديان.

المصادر التراثية: وتشمل التاريخ بما فيه من تراث الأمة وفلكلورها الشعبي.

المصادر الأسطورية: وهي الأساطير التي يوظفها الشاعر في نصه تلميحا أو تصريحا[١].

أما علي المانعي فقد قسم مصادر التناص في دراسته لـ «التناص في الخطاب الشعري العماني» إلى نوعين هما المصادر الدينية والمصادر التراثية جاعلا المصادر الأسطورية ضمن المصادر التراثية[٢].

إلا أننا في دراستنا لمصادر التناص في شعر نزار قباني لا يمكننا أن نقصرها على مصادر دينية وتراثية وأسطورية لأن الدراسة تقودنا إلى مصادر أخرى لا يمكن وضعها ضمن أي نوع من الأنواع السابقة ولهذا رأينا أن نضعها في تقسيم آخر يكون مناسبا لها فخرجنا بالتقسيم الآتي:

- **المصادر الدينية.**
- **المصادر التراثية.**
- **المصادر الأجنبية.**

وكل نوع من هذه الأنواع يضم في جنباته أنواعا فرعية سنتناولها بالدراسة والتفصيل.

١ـ المصادر الدينية:

يشكل الموروث الديني مصدرا مهما من المصادر التي استفاد منها الشعراء على مر العصور في مدّ تجاربهم الشعرية بروحانية خاصة وإعطائها صفة البقاء والديمومة، وذلك لما يشكله الدين من حضور قوي في عامة الناس وخاصتهم، ولما يتمتع به من قوة تأثيرية عظيمة.

إن توظيف النص الديني هو سعي قديم عند الشعراء من أمثال حسان بن

---

(١) حصة البادي: التناص في تجربة البرغوثي الشعرية، ص ٢٦، مرجع سابق.

(٢) علي المانعي: التناص في الخطاب الشعري العماني المعاصر، ص ٣٢، مرجع سابق.

ثابت وشعراء الإسلام الأوائل واستمر ذلك حتى العصر الحديث وسيبقى مستمرا لأن النص الديني هو نص لغوي ثري يتمتع بالإضافة إلى الطابع المقدس بحضور خاص في الكيان اللغوي الذي ينتمي إليه الشاعر فيصبح من المستحيل ألا يتأثر به حتى ولو اختلفت عقيدته الدينية فهو متغلغل في نسيج الحياة اليومية والبنية الفكرية لأفراد المجتمع.

ولا شك أن النزعة الدينية لدى المبدع تدفعه إلى توظيف النصوص والفكر والفلسفة الدينية، ولكن ليست النزعة الدينية وحدها هي الدافع وراء هذا التوظيف بل «لخاصية جوهرية في هذه النصوص تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه، وهي أنها مما ينزع الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينيا أو شعريا، وهي لا تمسك به حرصا على ما يقوله فحسب، وإنما على طريقة القول وشكل الكلام»[١].

ولا يقتصر الأثر الديني في الإبداع الشعري على الدين الذي ينتمي إليه الشاعر بل يتعداه إلى الأديان الأخرى، لأن الدين يكون متغلغلا في الحياة الفكرية للجماعة والأفراد، فانتماء الإنسان إلى دين ما لا يعني ذلك قطع الصلة بينه وبين الأديان الأخرى من ناحية فكرية، وإن انقطعت من ناحية عقدية،فالمسلم لم يقطع صلته بالأديان السماوية الأخرى خاصة وأن مصدرها واحد وعقيدتها واحدة، بل إن المثقفين من المبدعين على اطلاع ليس على الديانات السماوية فحسب بل حتى على الديانات والمعتقدات الوثنية، وهذا من شأنه أن يصب في الحمولة المعرفية للمبدع وهذه الحمولة ستكون حاضرة لحظة الإبداع سواء كان ذلك في حالة الوعي أو في حالة اللاوعي.

ولهذا نجد أن الشعر الحديث يكتظ برموز مختلفة الانتماء والمصادر، ومنها الرموز الدينية التي تدل دلالة واضحة على عدم اقتصار الشعراء على التأثر بدين واحد

---

(١) صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية (قراءة في الشعر والقصص والمسرح)، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م، ص٤١ - ٤٢.

بل بعدة أديان، فكما نجد رموزا قرآنية نجد كذلك رموزا إنجيلية وأخرى توراتية، بل وحتى وثنية، فقد وجد الشعراء في هذه الرموز دلالات متعددة وخصبة للتوظيف الشعري، فمحمد - صلى الله عليه وسلم - نجده حاضرا كما نجد عيسى وموسى عليهما السلام، كما وجد الشعراء في شخصية أيوب عليه السلام رمزا للصبر، وعازر للانبعاث الكاذب، ويهوذا الاسخريوطي للخيانة والغواية، ومريم المجدلية للمعاناة من القيم السائدة، كما وظّفوا شخصيات أخرى مثل الخضر وقابيل وهابيل، وكانت الرموز الوثنية كذلك حاضرة في الشعر العربي مثل زرادشت وبوذا[١].

إذن فالموروث الديني كان ولا يزال مصدرا سخيا من مصادر الإلهام الشعري لدى معظم الشعراء بغض النظر عن انتماءاتهم الدينية وهذا ما أكده علي عشري زايد في قوله: «وإذا كان الكتاب المقدس هو المصدر الأساسي الذي استمد منه الأدباء الأوربيون شخصياتهم ونماذجهم فإن عددا كبيرا منهم قد تأثر ببعض المصادر الإسلامية، وفي مقدمتها القرآن الكريم، حيث استمدوا من هذه المصادر الإسلامية الكثير من الموضوعات والشخصيات التي كانت محورا لأعمال أدبية عظيمة»[٢].

إن الدعوة التي أطلقها إيليوت إلى استعادة الماضي والتأثر بالأسلاف - كما أشرنا إليها سابقا - كان لها الصدى الكبير والاستجابة الفاعلة، ويظهر هذا جليا في الشعر العربي الحديث عامة والحر خاصة «فقد كان للتراث الديني، أفكاره وأعلامه وأحداثه تأثير كبير على شعراء مدرسة الشعر الحر، خاصة في القصائد التي كتبت بعد النكسة، وفي بعض قصائد الستينيات التي كانت قد تأثرت بشعر إليوت مباشرة أو عبر صلاح عبد الصبور وخليل حاوي ويوسف الخال والسيّاب وغيرهم»[٣].

---

(١) أحمد عرفات الضاوي: التراث في شعر رواد الشعر الحديث، مطابع البيان التجارية، دبي، ط١، ١٩٩٨م، ص٢١.

(٢) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص٧٥.

(٣) رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٢م، ص٣٩٨.

فالكتب المقدسة تعتبر مصدرا ثريا استقى منه الشعراء لغتهم، وركبوا من طريقته أساليبهم، ورسموا من تصويره صورهم وأخيلتهم، واستمدوا من شخصياته رموزهم، ولهذا «لم يكن غريبا إذن أن يكون الموروث الديني مصدرا أساسيا من المصادر التي عكف عليها شعراؤنا المعاصرون، واستمدوا منها شخصيات تراثية، عبروا من خلالها عن جوانب من تجاربهم الخاصة»[١] ومن هنا يصبح توظيف التراث الديني في الشعر تعزيزا لشاعريته وداعما لاستمراره في ذاكرة الإنسان وحافظته.

ولا يغيب عن أذهاننا أن الحديث النبوي جزء لا يتجزأ من الوحي الإلهي «وما ينطق عن الهوى، إن هو إلا وحي يوحى»[٢] فوجب أن نعتبره من المصادر الدينية التي ينهل منها الشعراء، أما السيرة النبوية فإننا سنعتبرها أحداثا تاريخية وإن كان لها بعد ديني روحاني إلا أنها أقرب إلى التاريخ لما تمثله من نقلة تاريخية في الحياة.

و تجدر الإشارة إلى أن التناص الديني لن يكون مجرد اقتباس من القرآن والحديث كما عرفته كتب البلاغة العربية التي قسمته وفق اعتبار ديني إلى مقبول ومباح ومردود[٣]، وهذا الأخير عندهم غير جائز لأن فيه عبثا بكلام الله ورسوله - صلى الله عليه وسلم - عندما يستخدم في الهزل والدعابة والمجون، وهنا يجب أن يوضع في الاعتبار القصد النقلي «فما دام التناص قد دخل دائرة النصوص المقدسة فإنه من الضروري تخليص النص الغائب من سياقه الأصلي ليصبح على نحو من الأنحاء جزءا أساسيا في البنية الحاضرة»[٤].

ولسنا هنا في صدد الدفاع عن عقيدة نزار فهذا ليس مجال دراستنا وفي الوقت نفسه لا تعني دراستنا في شعره أننا نوافقه في جميع آرائه فالاختلاف سنة الله في خلقه.وسوف نتناول التناص الديني في شعر نزار قباني من خلال ثلاثة مصادر كان

---

(١) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص٧٦، مرجع سابق.

(٢) الآيتين ٢ - ٣ من سورة النجم.

(٣) أحمد قاسم ومحيي الدين دين: علوم البلاغة، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، ٢٠٠٨م، ص١٣٠ - ١٣١.

(٤) عبد العاطي كيوان: التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١.

لها حضور ملموس في شعره هي:

- القرآن الكريم.
- الحديث النبوي الشريف.
- التوراة والإنجيل.

١ـ١ القرآن الكريم:

هناك اعتقاد عند الكثير من النقّاد القدامى والمعاصرين - برغم كل محاولات دحضه - بأن الشعر قد خبت جذوته وكسدت سوقه بعد الإسلام، وهم يعزون ذلك إلى المبادئ التي دعا إليها الإسلام كترك الكذب والبعد عن المعاصي، كما فصّلوا الحديث في القرآن بأنه قد اتخذ موقفا سلبيا من الشعر والشعراء، إلا أن الناظر في جميع الآيات القرآنية التي ورد فيها ذكر الشعر والشعراء يرى أنها لا تتحدث عن الشعر بخير ولا بشر «فالقرآن لم يصدر حكما بعينه على الشعر ولم يتخذ منه موقفا خاصا، وإنما نفى عن النبي - صلى الله عليه وسلم - مرة بعد أخرى أن يكون شاعرا من الشعراء، وأن تكون رسالته كرسالتهم»(١).

أما القول بأن الشعر ركدت ريحه وضعف مستواه الفني فهي حقيقة ندركها إذا ما قارنّاه بالشعر الجاهلي ولا يعني ذلك أن الإسلام هو السبب بل لأنه «لم يكن من اليسير على شاعر قضى الجانب الأكبر من حياته في الجاهلية - كحسان بن ثابت مثلا - أن يجد لنفسه أسلوبا جديدا من الشعر يحسن التعبير عن تلك القيم والقضايا الجديدة ويحتفظ في الوقت نفسه بتلك الخصائص الفنية التي نمت وتطورت في ظل مجتمع مختلف في قيمه وقضاياه»(٢) فكان لا بد أن تمضي عدة سنين في ظل القرآن حتى ينشأ جيل جديد تربى في البيئة الحضارية الجديدة بعد أن تبلورت سماتها واستقرّت قيمها وتجاوزت مرحلة الانتقال إلى مرحلة الأصالة.

إن القرآن الكريم بلا شك صالح لكل مكان وزمان لما يحمله من دلالات لا

---

(١) عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧م، ص١٢.

(٢) نفسه ص١٢ - ١٣.

متناهية مرتبطة بحياة الإنسان، تلامس وجدانه وتحرك مشاعره ولهذا ظل الخطاب القرآني منذ عهد النبوة وإلى يومنا هذا متغلغلا في الخطاب الشعري يدخله بصور مختلفة وطرائق شتى، فقد تعامل الشعراء مع هذا الخطاب باعتباره ثروة لغوية يغترفون منه عذب ألفاظه، ومصدرا بلاغيا ينهلون من رحيق فصاحته، «فالتناص بالقرآن له هدف أدبي جمالي حيث إن أسلوب القرآن هو الأسلوب الأمثل للغة العربية، واتخاذ بعض صوره وأساليبه نموذجا يضاف للصياغة الأدبية، مما يكسبها رونقا وجمالا هذا فضلا عن الهدف الديني الذي يجعل التواصل بين القارئ والكاتب تواصلا خلّاقا لما يجمع بينهما من رصيد زاخر بتقديس القرآن الكريم والتأثر بمعانيه العظيمة»[١].

ولأن القرآن الكريم يحمل كمّا هائلا من الثروة اللغوية والبلاغية والتعبيرية والإيحائية بالإضافة إلى الجوانب الروحية فإن توظيفه في الخطاب الشعري سيحل «مشكلة التعبير التي حملت الشاعر المبدع على التفتيش عن عبارات جديدة ولغة جديدة غير مستهلكة تستطيع أن تنقل أكبر قدر ممكن من المعاناة والأحاسيس»[٢] ولهذا يكاد لا يخلو خطاب شعري حداثي من استدعائه وامتصاصه على نحو من الأنحاء ويصل الامتصاص إلى درجة الذوبان التي لا نكاد نفصل فيه بين الخطاب الحاضر والخطاب الغائب نتيجة لكثافة الاستدعاء من ناحية وامتزاجه بنسيج الخطاب الشعري من ناحية أخرى، وهو امتزاج يكاد يتخلص نهائيا من السياق القرآني[٣].

وإذا كان هناك إجماع على أن القرآن الكريم يمثل مصدرا هاما من مصادر الشعر فإن نزارا يذهب في هذه القضية إلى ما هو أبعد من ذلك، فإذا كان القرآن الكريم سرا خالدا من أسرار الله فإن الشعر كذلك سر من أسرار الله تعالى اسمه، وإن خطاب الله تعالى للإنسان في القرآن الكريم بلغة قريبة إلى عقله وقلبه هي لغة يسميها نزار (شعرا)

---

(١) عوض الغباري: دراسات في أدب مصر الإسلامية، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، ص١٨١.

(٢) عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط١، ١٩٨٠م، ص٦٦.

(٣) محمد عبد المطلب: مناورات شعرية، ص٥٣، مرجع سابق.

وإن كانت أجل مكانة وقدسية من الشعر، ويستشهد على رأيه ببعض الآيات من سورة مريم يقول: «قلت لكم إن الشعر هو كلمة السر وأمامه تنفتح الأبواب، كل الأبواب حين أراد الله أن يتصل بالإنسان لجأ إلى الشعر، إلى النغم المسكوب، والحرف الجميل، والفاصلة الأنيقة، كان بوسعه أن يستعمل سلطته كرب فيقول للإنسان (كن مؤمنا بي فيكون) ولكنه لم يفعل، اختار الطريق الأجمل، اختار الأسلوب الأنبل، اختار الشعر «واذكر في الكتاب مريم إذ انتبذت من أهلها مكانا شرقيا، فاتخذت من دونهم حجابا فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشرا سويا... هذه واحدة من قصائد الله، هل أدلكم على قصائد أخرى؟ إذن فافتحوا الأناجيل واقرؤوا المزامير لتروا كيف تسيل حنجرة الله بالشعر»[1].

كما نجد نزارا يتحدث عن تناص شكلي بين قصيدة النثر والقرآن الكريم، بل يعتبر القرآن الكريم جذرا لهذا النمط من الشعر ويستشهد بسورة مريم والرحمن وقصار السور يقول: «قصيدة النثر هي مصطلح جديد لمفهوم قديم، إنها موجودة منذ أن أدرك الإنسان أن العبارة الواحدة يمكن أن تقال بعشرات الصيغ، ولها عشرات الاحتمالات، احتمالات الكلام لا نهائية، ومن هذه الاحتمالات قصيدة النثر التي نجد لها أصولا في الكتب المقدسة، كما في سورة مريم والرحمن، وفي قصار السور القرآنية، كذلك نجدها في نشيد الإنشاد وفي المزامير، إنني شخصيا لا أعتبرها غريبة عن ميراثنا»[2].

إن في كلام نزار تسليما بحتمية التناص مع الكتب المقدسة عامة والقرآن الكريم خاصة بغض النظر عن كوننا نوافقه أو نخالفه فيما ذهب إليه فليس هذا مدار دراستنا.

إن الاقتباس من القرآن الكريم ظاهرة بلاغية تناولها القدامى في باب السرقات وقد قسموه إلى قسمين «فمنه ما لا ينقل فيه اللفظ المقتبس عن معناه الأصلي إلى

---

(١) نزار قباني: الشعر قنديل أخضر، منشورات نزار قباني، بيروت، ص٦٥، نقلا عن قراءة في أدب نزار قباني، يحيى محمد الحلح، دار علاء الدين، ط١، ٢٠٠١م، ص٩٩.

(٢) ننزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة، ج٨، ص١١٧ -١١٨.

معنى آخر... ومنه ما هو بخلاف ذلك»[١] وهذا التقسيم لا يختلف عمّا ذهب إليه أحمد عرفات الضاوي حيث قسّم اقتباسات الشعراء من القرآن إلى قسمين الأول، الاقتباس الكامل لآية أو جملة من آية قرآنية، مع تحوير بسيط أحيانا بإضافة أو حذف كلمة، أو بإعادة ترتيب مفردات الجملة، وغالبا ما يكون هذا التصرف له علاقة بالوزن الشعري، والثاني اقتباس المعنى فقط وصياغته بلغة الشاعر مع الإبقاء على كلمة من الكلمات الدالة على الآية، فالأول قليل جدا والثاني كثير[٢].

ويمكننا القول إذن إن تمثل النص القرآني في الشعر قد يأتي جليا تارة، وخفيا تارة أخرى، وقد يأتي موافقا للنص القرآني تارة ومخالفا له تارة أخرى وهذه الظواهر التناصية ستكون مدار حديثنا في الفصلين الثالث والرابع.

وحتى لا تتداخل النماذج الشعرية التي سنثبت من خلالها حضور النص القرآني في الشعر النزاري فإننا سنعرضها مرتبة حسب درجة حضورها في النص فقد لاحظنا من خلال ما قدر لنا الاطلاع عليه من شعر نزار أن تناصه مع القرآن الكريم يتخذ خمس ظواهر تناصية هي:

(اقتباس لفظ مفرد - اقتباس تركيب - اقتباس آية أو جزء من آية - اقتباس سلسلة من الآيات - اقتباس حادثة أو قصة قرآنية)

١.١.أ) اقتباس لفظ قرآني مفرد:

وأول الظواهر التناصية مع القرآن الكريم نرصدها في شعر نزار ظاهرة اقتباس ألفاظ قرآنية مفردة يمكننا اعتبارها نوعا من التمثل الإيجابي للنص القرآني في النص الشعري، وذلك لما تحمله المفردات القرآنية من سعة وعمق في الدلالة، ولما تمثله في نفس المتلقي من قدسية وروحانية، ففي قصيدته «تجليات صوفية» الصادرة في ديوانه «أحبك أحبك.. والبقية تأتي» تمتزج المفردات القرآنية مع المفردات الصوفية

---

(١) الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ت عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الكتاب المصري، ط٦، ج١، ص٥٩٣.

(٢) أحمد عرفات الضاوي: التراث العربي في شعر رواد الشعر الحديث، ص١٤٦، مرجع سابق.

التي سادت القصيدة لتضفي عليها أجواء صوفية روحانية يقول:

عندما تسطع عيناك كقنديل نحاسي،
على باب وليّ من دمشق
أفرش السجادة التبريز في الأرض وأدعو للصلاة..
وأنادي، ودموعي فوق خديّ: مدد
يا وحيدا.. يا أحد..
أعطني القوة كي أفنى بمحبوبي،
وخذ كل حياتي..
عندما يمتزج الأخضر، بالأسود، بالأزرق،
بالزيتيّ، بالورديّ، في عينيكِ، يا سيدتي
تعتريني حالة نادرة..
وهي بين الصحو والإغماء، بين الوحي والإسراء،
بين الكشف والإيماء، بين الموت والميلاد،
بين الورق المشتاق للحب.. وبين الكلمات..
وتناديني البساتين التي من خلفها أيضا بساتين،
الفراديسُ التي من خلفها أيضا فراديس،
الفوانيسُ التي من خلفها أيضا فوانيس..
التي من خلفها أيضا زوايا، وتكايا، ومريدون،
وأطفال يغنون.. وشمع.. وموالد..
وأرى نفسي ببستان دمشقيّ..
ومن حولي طيور من ذهب..
وسماء من ذهب
ونوافير يثرثرن بصوت من ذهب
وأرى، فيما يرى النائم، شباكين مفتوحين..

من خلفهما تجري ألوف المعجزات..
عندما يبدأ في الليل، احتفال الصوت والضوء..
بعينيك..وتمشي فرحا كل المآذن..
يبدأ العرس الخرافي الذي ما قبله عرس..
وتأتي سفن من جزر الهند، لتهديكِ عطورا وشموسا.
عندها..
يخطفني الوجد إلى سبع سماوات..
لها سبعة أبواب..
لها سبعة حراس..
بها سبع مقاصير..
بها سبع وصيفات..
يقدمن شرابا في كؤوس قمرية..
ويقدمن لمن مات من العشق،
مفاتيح الحياة السرمدية..
وإذا بالشام تأتيني.. نهورا.. ومياخا..
وعيونا عسلية..
وإذا بي بين أمي، ورفاقي،
وفروضي المدرسية..
فأنادي، ودموعي فوق خديّ:
مدد!.
يا وحيدا، يا أحد
أعطني القدرة كي أصبح في علم الهوَى..
واحدا من أولياء (الصالحية)...[1]

---

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد٢، ص١٧٧ - ١٨٣، مرجع سابق.

ومن قراءة القصيدة نلاحظ امتزاج المفردات الصوفية بالمفردات القرآنية فقد طرّز الشاعر قصيدته بعشرين مفردة من المعجم الصوفي هي (ولي، مدد، يا وحيدا، يا أحد، أفنى، الصحو، الإغماء، الكشف، الإيماء، فوانيس، زوايا، تكايا، مريدون، شمع، موالد، المعجزات، العشق، السرمدية، القدرة، أولياء).

كما وشّى القصيدة بسبع مفردات من المعجم القرآني هي: (الصلاة، الوحي، أحد، الإسراء، الفراديس، سبع سماوات، سبعة أبواب) وهذه المفردات يمكن أن نقسمها إلى قسمين الأول ما ورد بلفظه في القرآن الكريم مثل: (الصلاة، الوحي، أحد، سبع سماوات، سبعة أبواب) والثاني ورد بلفظ آخر مثل كلمة الإسراء وردت في القرآن الكريم بصيغة الفعل (أسرى) والفراديس وردت بصيغة المفرد (الفردوس).

وهكذا نلاحظ أن نزارا اعتمد في دفقته الشعرية على المفردات القرآنية والصوفية كأداة لإنتاج الدلالة، وهذه المفردات القرآنية لم تكن من سورة واحدة بل من عدة سور وهذا ما أضاف إلى القصيدة إيحاءات جديدة شكلت بنية كلية تنتمي في جذورها إلى القرآن الكريم، ومن هنا نجد فاعلية التداخل بين مفردات القرآن الكريم والنص الشعري، فلم يكتف بتضمينه لمشاعره وأحاسيسه، وإنما ضمن قصيدته مجموعة من المفردات والمعاني والأفكار القرآنية ليكشف عن نزعة صوفية من نوع خاص كامنة بداخله ما كان له أن يظهرها إلا بتلك المفردات القرآنية والصوفية التي كانت بمثابة الإشارات المنشطة القادرة على استدعاء الصورة الذهنية.

١.١.ب) اقتباس تركيب قرآني:

وثاني الظواهر التناصية التي نرصدها في شعر نزار اقتباس بعض التراكيب القرآنية التي تدخل إلى النص وتأخذ نمطا تعبيريا وقدرا إيحائيا وهذه التراكيب قد يستخدمها نزار كما هي دون تغيير في تركيبها الدلالي، وقد يوجهها توجيها دلاليا جديدا عن طريق نقل الصياغة القرآنية إلى صياغة نزارية جديدة، وهذا ما يظهر في أبياته التالية من قصيدة «رصاصة الرحمة» [الخفيف]:

مثلما تطرد الغيوم الغيوما
الغرام الجديد يمحو القديما
قُضي الأمر.. والتقيت بأخرى
والسماء استعدتها، والنجوما
لا تموت الخيول بردا وجوعا
إن للعاشقين ربا رحيما
يا أنانية الشفاه، اعذريني
لا يظل الحليم دوما حليما
جاء يوم الحساب بعد انتظار
وتحديّتُ مجدكِ المزعوما[١]

يستخدم الشاعر في البيت الثاني تركيبا قرآنيا دون أي تغيير يذكر (قضي الأمر) وهذا التركيب ورد في القرآن الكريم في سبعة مواضع، والقارئ للنص الشعري يستشف منه قوله تعالى: ﴿ يَٰصَٰحِبَيِ ٱلسِّجۡنِ أَمَّآ أَحَدُكُمَا فَيَسۡقِي رَبَّهُۥ خَمۡرٗاۖ وَأَمَّا ٱلۡأٓخَرُ فَيُصۡلَبُ فَتَأۡكُلُ ٱلطَّيۡرُ مِن رَّأۡسِهِۦۚ قُضِيَ ٱلۡأَمۡرُ ٱلَّذِي فِيهِ تَسۡتَفۡتِيَانِ ﴾ [يوسف: ٤١] فكان لاستحضار هذا التركيب القرآني أثره في تعميق الدلالة ليس من ناحية اللفظ فحسب وإنما من ناحية المعنى فقد قطع الأمر ولا رجعة فيه كما قطع الأمر في تفسير رؤيا صاحبي يوسف عليه السلام في السجن.

و يتبدى لنا في البيت الأخير أن الشاعر يستشف قوله تعالى: ﴿أَتَىٰٓ أَمۡرُ ٱللَّهِ فَلَا تَسۡتَعۡجِلُوهُۚ سُبۡحَٰنَهُۥ وَتَعَٰلَىٰ عَمَّا يُشۡرِكُونَ ﴾ [النحل: ١]، وهنا تتجلى فاعلية الامتصاص الشعري للتركيب القرآني حيث وظفه نزار بصياغة جديدة أكسبها نوعا من الخصوصية، فالتناص هنا لم يعتمد على التضمين المباشر، وإنما اعتمد على التمثل الخفي للتركيب القرآني بشكل يثير في نفس المتلقي قدرة إيحائية خاصة تمكنه أن يستجلي النص الشعري ومدى تأثره بالنص القرآني، ومدى استقطابه لبعض اللمحات والومضات القرآنية.

---

(١) نفسه المجلد٢،ص١٠١ - ١٠٢.

ومما نرصده في ظاهرة اقتباس التراكيب القرآنية ما جاء في قصيدته «عندما تمطر فيروزا »يقول [الكامل]:

لا تسأليني.. هل أحبهما؟

عينيكِ. إني منهما لهما..

وجميع أخباري مصوّرة

يوما فيوما.. في اخضرارهما

نهران من تبغ ومن عسل

ما فكرتْ شمس بمثلهما

وستارتان.. إذا تحركتا

أبصرتُ وجه الله خلفهما[١]

وهنا يبرز لنا نزار صورة الجنة التي وعد الله عباده في اخضرار عيني محبوبته حيث نستشف من النص الشعري قوله تعالى واصفا الجنة لعباده: ﴿مَّثَلُ ٱلْجَنَّةِ ٱلَّتِى وُعِدَ ٱلْمُتَّقُونَ ۖ فِيهَآ أَنْهَٰرٌ مِّن مَّآءٍ غَيْرِ ءَاسِنٍ وَأَنْهَٰرٌ مِّن لَّبَنٍ لَّمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُۥ وَأَنْهَٰرٌ مِّنْ خَمْرٍ لَّذَّةٍ لِّلشَّٰرِبِينَ وَأَنْهَٰرٌ مِّنْ عَسَلٍ مُّصَفًّى ۖ وَلَهُمْ فِيهَا مِن كُلِّ ٱلثَّمَرَٰتِ وَمَغْفِرَةٌ مِّن رَّبِّهِمْ ۖ كَمَنْ هُوَ خَٰلِدٌ فِى ٱلنَّارِ وَسُقُوا۟ مَآءً حَمِيمًا فَقَطَّعَ أَمْعَآءَهُمْ ﴿١٥﴾﴾ [محمد].

فالشاعر جعلنا نستحضر الجنة الخضراء التي فيها ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر، فعينا محبوبته الخضراوان هما جنة بكل مافيها إلى درجة أنه يرى خلف أستارهما وجه الله حسب اعتقاده، وما كان لهذه الصورة التي رسمها نزار لعيني محبوبته أن تظهر إلا باستحضاره للنص القرآني.

وتجدر الإشارة إلى أن ظاهرة اقتباس التراكيب القرآنية بارزة في شعر نزار ولا يتسع المقام لسرد نماذج أخرى خشية الإطالة[٢].

---

(١) نفسه المجلد١، ص ٣٩٩ - ٤٠٠.

(٢) انظر قصيدة «قصة قصيرة» فهي من القصائد التي تمثل ظاهرة اقتباس التراكيب القرآنية، الأعمال الكاملة ج٢، ص٢٢٩.

١.١.ج) اقتباس آية أو جزء من آية:

أما ثالث الظواهر التناصية التي نرصدها في هذا المحور فتقوم على بعض الإيماءات الدلالية التي تشير إلى النص القرآني باستدعاء آية أو جزء من آية، يغلب على هذا التناص التداخل أو التقارب الوظيفي بين النص القرآني والنص الشعري، وهذا ما يظهر لنا في قصيدة «السمفونية الجنوبية الخامسة» التي يقول في المقطع قبل الأخير منها:

إياك أن تسمع حرفا من خطابات العرب
فكلها نحو.. وصرف، وأدب
وكلها أضغاث أحلام، ووصلات طرب
لا تستغث بمازن، أو وائل، أو تغلب
فليس في معاجم الأقوام،
قوم اسمهم عرب!![١].

إننا نستشف في النص الشعري السابق قول الله تعالى على لسان الملأ الذين استفتاهم العزيز في تأويل رؤياه: ﴿قَالُوٓاْ أَضۡغَٰثُ أَحۡلَٰمٖۖ وَمَا نَحۡنُ بِتَأۡوِيلِ ٱلۡأَحۡلَٰمِ بِعَٰلِمِينَ ٤٤﴾[٢] هذا مبلغ علمهم إلا أن رؤيا العزيز وجدت عند يوسف تفسيرها، أما خطابات العرب فقد ظلت أحلاما بعيدة عن التحقق فما هي إلا وصلات طرب تتسلى بها الجماهير العربية، ولقد استدعى نزار جزءا من الآية القرآنية يتناسب مع المعنى الذي يدور حوله النص النزاري، ولك أن تتصور ما أضفاه النص القرآني في النص الشعري من إيحاء مستنبط أوجد علاقة مشابهة بين رؤيا العزيز وخطابات العرب وإن كانت المشابهة ليست تامة لتحقق الأولى واستحالة تحقق الثانية.

وفي القصيدة نفسها يقول مخاطبا جنوب لبنان:

سميتكَ الجنوب يا لابسا عباءة الحسين

---

(١) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص٧٥، مرجع سابق.
(٢) سورة يوسف: الآية ٤٤.

وشمس كربلاء
يا شجر الورد الذي يحترف الفداء
يا ثورة الأرض التقت بثورة السماء
يا جسدا يطلع من ترابه
قمح.. وأنبياء(١)

فالشاعر بالإضافة إلى استدعائه لشخصية الحسين وحادثة كربلاء - اللتين ليستا موضع حديثنا في هذا المحور. فإنه يستشف قوله تعالى: ﴿يَخْرُجُ مِنْهُمَا ٱللُّؤْلُؤُ وَٱلْمَرْجَانُ ﴿٢٢﴾﴾ [الرحمن] وهو تناص نلاحظ من ورائه مقدرة الشاعر الفنية على إدخال النص القرآني في سياقه الخاص، وتحميله دلالات وإيحاءات جديدة تتفق مع تجربته الشعرية، فكما أن الله سبحانه وتعالى ﴿مَرَجَ ٱلْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ ﴿١٩﴾﴾ [الرحمن] وأنه ﴿يَخْرُجُ مِنْهُمَا ٱللُّؤْلُؤُ وَٱلْمَرْجَانُ ﴿٢٢﴾﴾ [الرحمن] فكذلك جعل جنوب لبنان جسدا يخرج من تربته قمح وأنبياء فالتناص هنا قائم على التمثل الإيجابي للآية القرآنية المستدعاة، التي ألبسها نزار تركيبا جديدا أضفى على الدلالة صورة فنية، وقد التقى النصان القرآني والشعري في وحدة الدلالة التي تعبر عن الإعجاز فكل من البحر والجنوب معجز بما يخرج منه.

ومما نرصده في الظاهرة نفسها ما جاء في قصيدة «منشورات فدائية على جدران إسرائيل» قوله:

باقون في شفاه من نحبهم
باقون في مخارج الكلام..
موعدنا حين يجئ المغيب
موعدنا القادم في تل أبيب
«نصر من الله، وفتح قريب»(٢)

(١) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ص ٦٠.
(٢) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، مجلد٣، ص١٨٣، مرجع سابق.

هذه القصيدة قالها بعد هزيمة ١٩٦٧م التي أصابت العرب بالإحباط والقنوط من النصر، إلا أن الشاعر يبدو متفائلا من نصر قادم مستحضرا قوله تعالى: ﴿وَأُخْرَىٰ تُحِبُّونَهَا نَصْرٌ مِّنَ ٱللَّهِ وَفَتْحٌ قَرِيبٌ وَبَشِّرِ ٱلْمُؤْمِنِينَ ﴿١٣﴾﴾[الصف].

وهنا يتوعد الشاعر اليهود متيقنا من هزيمتهم على يد المسلمين إيمانا منه بالوعد الذي يؤمن به كل مسلم ويبشر المسلمين بالنصر ليس بلسانه بل بكلام الله لما له من وقع في نفس المتلقي، فالتناص هنا قائم على التمثل الإيجابي للآية المستدعاة التي تمثل الوعد الإلهي بالنصر.

١.١.د) اقتباس سلسلة من الآيات:

أما الظاهرة التناصية الرابعة التي نرصدها في اقتباس نزار من القرآن الكريم فتتمثل في استدعائه لسلسلة من الآيات القرآنية ذات الأبعاد المتعددة، حيث ترتكز الدفقة الشعرية على مجموعة من التناصات يكون فيها حضور الخطاب القرآني حضورا جماعيا لشحن النص الشعري بكم هائل من الإيحاءات.

ومن الأمثلة الدالة على هذه الظاهرة تعريض نزار بالسلوك النفعي الذي يجعل من الدين وسيلة لتحقيق الرغبات والنزوات فيقول في «رسالة إلى رجل ما»:

قضينا العمر في المخدع
وجيش حريمنا معنا
وصك زواجنا معنا
وصك طلاقنا معنا..
وقلنا: الله قد شرّع
ليالينا موزعة
على زوجاتنا الأربع..
هنا شفة.. هنا ساق..
هنا ظفر.. هنا إصبع
كأن الدين حانوت

فتحناه لكي نشبع..
تمتعنا «بما أيماننا ملكت»
وعشنا في غرائزنا بمستنقع
وزوّرنا كلام الله بالشكل الذي ينفع
ولم نخجل بما نصنع
عبثنا في قداسته
نسينا نبل غايته..
ولم نذكر سوى المضجع
ولم نأخذ
سوى زوجاتنا الأربع..(١)

نجد أن نزارا يستحضر في النص الشعري السابق سلسلة من الآيات القرآنية ليكشف عن الاتجاه الخاطئ الذي يحاول تفسير الرخص الإلهية على حسب رغباته ونزواته، فصكا الزواج والطلاق أصبحا سيفين مسلطين في أيدي العابثين استغلالا للرخصة الإلهية المتمثلة في قوله تعالى: ﴿ٱلطَّلَٰقُ مَرَّتَانِۖ فَإِمۡسَاكُۢ بِمَعۡرُوفٍ أَوۡ تَسۡرِيحُۢ بِإِحۡسَٰنٍۗ﴾ [البقرة: ٢٢٩].

كما يتوجه نزار إلى أولئك الذين يعددون الزوجات إشباعا لغرائزهم الجنسية لسوء فهمهم للمقصد التشريعي من قوله تعالى: ﴿وَإِنۡ خِفۡتُمۡ أَلَّا تُقۡسِطُواْ فِي ٱلۡيَتَٰمَىٰ فَٱنكِحُواْ مَا طَابَ لَكُم مِّنَ ٱلنِّسَآءِ مَثۡنَىٰ وَثُلَٰثَ وَرُبَٰعَۖ فَإِنۡ خِفۡتُمۡ أَلَّا تَعۡدِلُواْ فَوَٰحِدَةً أَوۡ مَا مَلَكَتۡ أَيۡمَٰنُكُمۡۚ ذَٰلِكَ أَدۡنَىٰٓ أَلَّا تَعُولُواْ ۝٣﴾ [النساء].

ولا يكتفون بأربع زوجات فحسب بل يزيدون مما ملكت أيمانهم من الإماء والجواري التي أجاز الله معاشرتهن في قوله: ﴿وَٱلَّذِينَ هُمۡ لِفُرُوجِهِمۡ حَٰفِظُونَ ۝٥ إِلَّا عَلَىٰٓ أَزۡوَٰجِهِمۡ أَوۡ مَا مَلَكَتۡ أَيۡمَٰنُهُمۡ فَإِنَّهُمۡ غَيۡرُ مَلُومِينَ ۝٦﴾(٢).

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد١، ص٦٣٦ - ٦٣٧، مرجع سابق.
(٢) سورة المؤمنون: الآية ٥ - ٦.

فإذا كانت النصوص القرآنية قد جاءت بأحكام تبيح الزواج والطلاق وتعدد الزوجات ومعاشرة الإماء فكل ذلك في إطار من الحث على القيم الطيبة فالطلاق لا يكون إلا إذا كان هو الحل الأخير والتمتع بالإماء يكون على أساس حفظ الفروج، وطهارة الجانب، والتعدد له أسسه وأهدافه الشرعية، إلا أن الناس قد جعلوا الدين حانوتا يشبعون منه غرائزهم، فحولوا الرخص الإلهية إلى متع لا يقيدها أي قيد لتنسجم مع أطماعهم، فقد زوروا كلام الله وهنا يستحضر نزار قوله تعالى: ﴿وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ ٱفْتَرَىٰ عَلَى ٱللَّهِ كَذِبًاۚ أُوْلَٰٓئِكَ يُعْرَضُونَ عَلَىٰ رَبِّهِمْ وَيَقُولُ ٱلْأَشْهَٰدُ هَٰٓؤُلَآءِ ٱلَّذِينَ كَذَبُواْ عَلَىٰ رَبِّهِمْۚ أَلَا لَعْنَةُ ٱللَّهِ عَلَى ٱلظَّٰلِمِينَ﴾ [هود: ١٨] ولينقل نزار هذه الأفكار استحضر سلسلة من الآيات القرآنية بعضها بالمعنى دون اللفظ، بينما استحضر البعض الآخر بلفظه ومعناه وإن لم يكن الاستحضار بالتركيب القرآني نفسه، ولقد اضطلع هذا الاستحضار بمهمة تكثيف الدلالات الشعرية والتأثير في نفس المتلقي.

١.١. هـ) اقتباس حادثة أو قصة قرآنية:

وخامس الظواهر التناصية في هذا المحور يقوم على اقتباس حادثة أو قصة قرآنية ذات شأن عظيم في التاريخ الديني وهذا ما يتجلى مثلا في قصيدته «منشورات فدائية على جدران إسرائيل» يقول فيها مخاطبا الصهاينة:

.. وجاء في كتابه تعالى:
بأنكم من مصر تخرجون..
وأنكم في تيهها سوف تجوعون وتعطشون
وأنكم ستعبدون العجل دون ربكم
وأنكم بنعمة الله عليكم، سوف تكفرون.
وفي المناشير التي يحملها رجالنا
زدنا على ما قاله تعالى، سطرين آخرين:
«ومن ذرى الجولان تخرجون..»

«وضفة الأردن تخرجون..»

«بقوة السلاح تخرجون»[(١)]

فالشاعر يستحضر حادثة خروج اليهود من مصر، وتيههم في صحراء سيناء، وما أصابهم من العطش والعناء، وارتدادهم عن دينهم بعبادة العجل بعد غياب موسى عليه السلام عنهم، ونلاحظ أن الشاعر يستحضر في نصه الشعري سلسلة من الآيات القرآنية التي يوثق بها الحادثة ومنها قوله تعالى: ﴿وَإِذْ فَرَقْنَا بِكُمُ ٱلْبَحْرَ فَأَنجَيْنَٰكُمْ وَأَغْرَقْنَآ ءَالَ فِرْعَوْنَ وَأَنتُمْ تَنظُرُونَ ﴿٥٠﴾﴾ [البقرة] فخروجهم من مصر في النص القرآني كان تكريما وحماية لهم إلا أنه في النص الشعري عقوبة على ما فعلوه، كما نستشف من النص قضية ارتدادهم عن دينهم في قوله تعالى: ﴿وَإِذْ وَٰعَدْنَا مُوسَىٰٓ أَرْبَعِينَ لَيْلَةً ثُمَّ ٱتَّخَذْتُمُ ٱلْعِجْلَ مِنۢ بَعْدِهِۦ وَأَنتُمْ ظَٰلِمُونَ ﴿٥١﴾﴾ [البقرة] فقد كانت عبادتهم للعجل ظلما لأنفسهم وهذا قد اتفق فيه النصان القرآني والشعري، كما أشار النص الشعري إلى ما أصابهم من العطش وطلبهم الشديد للماء حتى استجاب الله لنبيه وأمره ﴿أَنِ ٱضْرِب بِّعَصَاكَ ٱلْحَجَرَ ۖ فَٱنۢبَجَسَتْ مِنْهُ ٱثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا ۖ قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَّشْرَبَهُمْ ۚ﴾ [الأعراف: ١٦٠] وعندما طلب منهم موسى الخروج معه إلى الأرض المقدسة ﴿قَالُواْ يَٰمُوسَىٰٓ إِنَّ فِيهَا قَوْمًا جَبَّارِينَ وَإِنَّا لَن نَّدْخُلَهَا حَتَّىٰ يَخْرُجُواْ مِنْهَا فَإِن يَخْرُجُواْ مِنْهَا فَإِنَّا دَٰخِلُونَ ﴿٢٢﴾﴾ [المائدة] وكانت نتيجة رفضهم أن حرمهم الله من الأرض المقدسة وجعلهم تائهين في الأرض أربعين سنة ﴿قَالَ فَإِنَّهَا مُحَرَّمَةٌ عَلَيْهِمْ ۛ أَرْبَعِينَ سَنَةً ۛ يَتِيهُونَ فِى ٱلْأَرْضِ ۚ فَلَا تَأْسَ عَلَى ٱلْقَوْمِ ٱلْفَٰسِقِينَ ﴿٢٦﴾﴾[المائدة].

هكذا نلاحظ أن نزارا استحضر هذه الحادثة في نصه الذي كتبه بعد هزيمة ١٩٦٧م إلا أن النص القرآني سرد الحادثة باعتبارها عبرة قد مضت وانقضت أما نزار فإنه يدخل السين وسوف باعتبار المستقبل وكأن الأمر لم يحدث بعد لينسجم مع الفكرة التي يعبر عنها، كما أننا نجد أن النص القرآني يشجع اليهود

(١) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، المجلد٣، ص ١٨٥، مرجع سابق.

على دخول الأرض المقدسة أما النص الشعري فإنه يصر على فكرة الخروج من الأرض المقدسة، كما أن النص القرآني يعتبر خروجهم من باب الحماية أما النص الشعري فيعتبر خروجهم من باب العقوبة، وهذا يدل على التناقض الفكري بين النص القرآني المستدعى والنص الشعري.

وإذا كان الشاعر قد استدعى حادثة تتعلق باليهود في نص له علاقة بهم فإنا نراه في نص آخر يخرج من هذا الإطار ففي قصيدته «تريدين» يقول مخاطبا محبوبته:

تريدين مثل جميع النساء
تريدين مني نجوم السماء
وأطباق منٍّ..
وأطباق سلوى..
وخفين من زهر الكستناء..
تريدين.. من شنغهاي الحرير..
ومن أصفهان جلود الفراء..
ولست نبيا من الأنبياء..
لألقي عصاي..
فينشق بحر..
ويولد بين الغمائم قصر
جميع حجارته من ضياء..(١)

فالشاعر هنا لا يخاطب اليهود بل يخاطب محبوبته التي تطالبه بالمستحيلات التي لا يستطيع تحقيقها إلا الأنبياء بما سخر الله لهم من المعجزات، ونستشف من النص قوله تعالى: ﴿يَٰبَنِيٓ إِسۡرَٰٓءِيلَ قَدۡ أَنجَيۡنَٰكُم مِّنۡ عَدُوِّكُمۡ وَوَٰعَدۡنَٰكُمۡ جَانِبَ ٱلطُّورِ ٱلۡأَيۡمَنَ وَنَزَّلۡنَا عَلَيۡكُمُ ٱلۡمَنَّ وَٱلسَّلۡوَىٰ﴾ [طه: ٨٠] فإذا كانت المنّ والسلوى قد نزلت على بني إسرائيل من بعد أن مشوا على طريق يبس في البحر فذلك معجزة من الله لنبيه

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد١، ص٥١٥، مرجع سابق.

موسى عليه السلام، فيخاطب الشاعر محبوبته بأنه ليس نبيا من الأنبياء ليفعل ذلك مستحضرا قوله تعالى متحدثا عن تلك الحادثة: ﴿ فَأَوْحَيْنَآ إِلَىٰ مُوسَىٰٓ أَنِ ٱضْرِب بِّعَصَاكَ ٱلْبَحْرَ ۖ فَٱنفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَٱلطَّوْدِ ٱلْعَظِيمِ ﴾ [الشعراء: ٦٣] ونلاحظ أن الشاعر يتمثل الحادثة القرآنية تمثلا إيجابيا للدلالة على المعجزة، فإذا كان النص القرآني سرد الحادثة للعظة والعبرة فإن نزارا استحضرها ليدلل لمحبوبته على أن المعجزات لا تكون إلا للأنبياء وهو ليس بواحد منهم.

وآخر ما نذكره في هذا المحور استحضار نزار قصة يوسف عليه السلام وقصيدته «إلى الأمير الدمشقي توفيق قباني» التي قالها في رثاء ولده توفيق المتوفى عام **١٩٧٣**م يقول:

سأخبركم عنه..
كان كيوسف حسنا.. وكنتُ أخاف عليه من الذئب،
كنتُ أخاف على شعره الذهبي الطويل
... وأمس أتوا يحملون قميص حبيبي
وقد صبغته دماء الأصيل
فما حيلتي يا قصيدة عمري؟
إذا كنتَ أنت جميلا..
وحظي قليل..[(١)]

فالشاعر جعل نفسه يعقوب عليه السلام وجعل ابنه يوسف عليه السلام، ربما لأن الحزن يجمعه مع يعقوب والجمال يجمع ابنه مع يوسف، ونستشف في النص الشعري قوله تعالى: ﴿ قَالَ إِنِّي لَيَحْزُنُنِيٓ أَن تَذْهَبُوا۟ بِهِۦ وَأَخَافُ أَن يَأْكُلَهُ ٱلذِّئْبُ وَأَنتُمْ عَنْهُ غَٰفِلُونَ ﴾ [يوسف: ١٣] وقوله تعالى: ﴿ قَالُوا۟ يَٰٓأَبَانَآ إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِندَ مَتَٰعِنَا فَأَكَلَهُ ٱلذِّئْبُ ۖ وَمَآ أَنتَ بِمُؤْمِنٍ لَّنَا وَلَوْ كُنَّا صَٰدِقِينَ ﴾ [يوسف: ١٧] ونلاحظ أن النصين القرآني والشعري يشتركان في الحادثة، كما أن

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد٢، ص٢٨١.

موقف الأبوين واحد وهو الخوف على ابنيهما من الذئب، وإذا كان يعقوب عليه السلام وجد من يتكفل بحمايته من الذئب فإن نزارا لم يكن لديه من يحمي ابنه، كما يشترك النصان في أن الأبوين قد أحضر لهما قميص ابنيهما وبه دم، فإذا كان نزار قد سلم بالأمر ولم يشكك في دم القميص فإن يعقوب لم يصدق وقال: ﴿بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ ﴿١٨﴾﴾ [يوسف] وكذلك نلاحظ أن النصين القرآني والشعري يختلفان في رواية الحادثة ففي النص الشعري قام الأب بدور الراوي بينما في النص القرآني كان الأب في حكم الغائب وهناك من يروي عنه.

إن القارئ في شعر نزار قباني يمكنه أن يرصد مواضع كثيرة للتناص القرآني فالرجل يتمثل النصوص القرآنية بدرجات تناصية متفاوتة بعضها يسهل اكتشافه والبعض الآخر يحتاج إلى إمعان النظر وتكرار القراءات.

وتجدر الإشارة إلى أن كثرة استدعاء نزار للنصوص القرآنية وتعدد طرائق وأشكال هذا الاستدعاء تطلب منا أن نورد النماذج الشعرية النزارية مرتبة حسب درجات وطرائق حضور النص القرآني فيها لكي تكون مرتبة وفق منهجية منظمة تسهل على القارئ إدراك درجات هذا الحضور القرآني في النص النزاري.

ويصعب حصر مواضع التناص القرآني في شعر نزار وما ذكرناه لا يمثل إلا نماذج على تعدد الظواهر التناصية القرآنية في شعره، وقد تناولناها في خمس ظواهر هي:(اقتباس لفظ مفرد - اقتباس تركيب - اقتباس آية أو جزء من آية - اقتباس سلسلة من الآيات - اقتباس حادثة أو قصة قرآنية).

١. ٢. الحديث النبوي الشريف:

لا يعتبر الحديث النبوي الشريف مصدرا من مصادر التشريع فحسب بل يعتبر كذلك مصدرا ثريا من مصادر اللغة والدلالة والإيحاء التي يستقي منها الأدباء لأن «ألفاظ النبوة يعمرها قلب متصل بجلال خالقه، ويصقلها لسان نزل عليه القرآن بحقائقه، فهي إن لم تكن من الوحي ولكنها جاءت من سبيله، وإن لم يكن لها منه دليل فقد كانت هي من دليله، مُحكمة الفصول، ليس فيها عروة مفصولة، محذوفة

الفضول، حتى ليس فيها كلمة مفضولة، وكأنما هي في اختصارها وإفادتها نبض قلب يتكلم، وإنما هي في سموها وإجادتها مظهر من خواطره صلى الله عليه وسلم»[١].

ولأنه صلى الله عليه وسلم أوتي جوامع الكلم كان حديثه «أحد المشارب التناصية التي رفد منها الشعراء العرب في عصورهم المختلفة، وإن كانت في البداية تظهر بشكل مباشر هدفه النصح والإرشاد، أو أخذ العبرة، فقد صارت متداخلة بالنص الشعري تداخل السدى واللحمة، حتى يصعب تبينها، لا سيما عند غياب الإحالة أو التنصيص»[٢].

ولقد كان الفن النثري أكثر حظا في الاستلهام من منابع النبوة الغزيرة إذا ما قارنّاه بالفن الشعري، ربما لأن النثر أقرب إلى الوعظ والإرشاد من الشعر، ومع أن الأحاديث النبوية ثرية كل الثراء بالمادة الصالحة للاستلهام الشعري إلا أن الشعراء لم يولوا اهتماما كبيرا بهذا المصدر، وما ينطبق على الشعراء عامة ينطبق على شاعرنا فمن خلال ما قدر لنا الاطلاع عليه من شعره لم نجد حضورا كبيرا للخطاب النبوي في خطابه الشعري ويمكن أن نرجع ذلك إلى ثلاثة أسباب:

الأول: إن نزارا لم يتوسّع في توظيف الخطاب النبوي لأسباب قد تعود إلى تكوينه الثقافي.

الثاني: عدم وجود تقارب بين الخطاب النبوي والخطاب النزاري.

الثالث: إن اكتشاف مواضع التناص مع الخطاب النبوي ليس سهلا إذا قارناه بالخطاب القرآني الذي يكون في الغالب حاضرا في ذهن القارئ، ويصعب على الباحث أن يدعي القدرة على كشف جميع مواضع التناص عند شاعر ما، فكيف وشاعرنا معروف بغزارة إنتاجه.

ويجدر بنا أن نشير إلى أن جميع الدراسات[٣] التي أمكننا الاطلاع عليها في

---

(١) مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي بيروت، ج٢،ط٢، ١٩٧٤م، ص٢٧٩.

(٢) حصة البادي: التناص في تجربة البرغوثي الشعرية، ص٣٦، مرجع سابق.

(٣) مثل «التناص في تجربة البرغوثي الشعرية» و«التناص في الخطاب الشعري العماني».

هذا المجال تجزم بندرة حضور الخطاب النبوي في الخطاب الشعري، فهي إذن ظاهرة عامة وليست مقتصرة على نزار وحده دون غيره من الشعراء. كما أن هناك من الدراسات[١] ما يتجنب دراسة التناص مع الحديث النبوي الشريف عند تناوله للتناص الديني وذلك قد يرجع كما أسلفنا إلى تداخل النص النبوي مع النص الشعري تداخلا يصعب الكشف عنه.

ولقد اتخذ توظيف نزار للأحاديث النبوية صورا مختلفة فتارة يأخذ مفردة واحدة تدل على المعنى الذي أراده كما يظهر في الأبيات التالية من قصيدته «البغي» متحدثا عن الفتيات اللاتي يقعن ضحايا بيد باعة الهوى:

أعين، جائعة في منزل
وسكارى.. ونكات قذرة
من رآهنّ قوارير الهوى
كنعاج بانتظار المجزرة
كم صبايا مثل ألوان الضحى
أفسدتهنّ عجوز خطرة[٢]

فكلمة (قوارير) في هذا السياق تجعلنا نستحضر ما يروى عندما «أتى النبي صلى الله عليه وسلم على بعض نسائه ومعهن أم سليم فقال: ويحك يا أنجشة رويدك سوقا بالقوارير»[٣] فكلمة القوارير استخدمها رسول الله - صلى الله عليه وسلم - لتدل على الرقة والضعف الذي تتصف به المرأة بما يحتم ضرورة الحفاظ عليها وحمايتها، ونجد نزارا يتمثل النص النبوي فيوظف كلمة القوارير مضافة إلى كلمة الهوى وهذا التوظيف المقتبس من الحديث الشريف في النص الشعري وإن

---

(١) لم يتطرق عصام شرتح إلى الحديث النبوي عند تناوله للتناص مع الموروث الديني في شعر بدوي الجبل في دراسته بعنوان «ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل».
(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد٢، ص٨٣.
(٣) رواه مسلم.

كان به بعض الاختلاف فقد أضاف إلى المفردة في سياقها شحنة من الدلالة الناتجة من استحضار المتلقي للنص النبوي.

وإذا كان نزار في النص السابق قد تمثل كلمة (القوارير) تمثلا إيجابيا فإننا نراه في نص آخر يتمثلها تمثلا سلبيا ففي قصيدته «يوميات امرأة لا مبالية»:

ثقافتنا..

فقاقيع من الصابون والوحل..

فما زالت بداخلنا

رواسب من (أبي جهل)..

وما زلنا

نعيش بمنطق المفتاح والقفل..

نلف نساءنا بالقطن.. ندفنهن في الرمل.

ونملكهن كالسجاد..

كالأبقار في الحقل

ونهزأ من قوارير

بلا دين ولا عقل..

ونرجع آخر الليل..

نمارس حقنا الزوجي كالثيران والخيل..[١]

فالشاعر يعرض حال المرأة في الجاهلية «نلف نساءنا بالقطن.. ندفنهن في الرمل» مستحضرا قوله تعالى: ﴿وَإِذَا ٱلْمَوْءُۥدَةُ سُئِلَتْ ۝٨ بِأَيِّ ذَنۢبٍ قُتِلَتْ﴾ [التكوير] ثم يتدرج ليصل إلى حال المرأة في الإسلام «ونهزأ من قوارير، بلا دين ولا عقل..» وهنا نحن أمام استحضار حديثين شريفين الأول ذكرناه سابقا واستحضر منه مفردة واحدة وهي (قوارير)، إلا أن الشاعر يتمثل النص النبوي هنا تمثلا سلبيا فقد حمّل المفردة دلالات الاستهزاء والاحتقار للمرأة خلافا لما قصد إليه الرسول - صلى

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد١، ص٦٣٤ - ٦٣٥.

الله عليه وسلم - والذي استوعبه الشاعر في النص السابق.

والحديث الثاني الذي يستحضره الشاعر في هذا النص هو ما يروى عن رسول الله صلى الله عليه وسلم أنه قال: «يا معشر النساء تصدقن وأكثرن الاستغفار فإني رأيتكن أكثر أهل النار فقالت امرأة منهن جزلة وما لنا يا رسول الله أكثر أهل النار قال تكثرن اللعن وتكفرن العشير وما رأيت من ناقصات عقل ودين أغلب لذي لب منكن قالت يا رسول الله وما نقصان العقل والدين قال أما نقصان العقل فشهادة امرأتين تعدل شهادة رجل فهذا نقصان العقل وتمكث الليالي ما تصلي وتفطر في رمضان فهذا نقصان الدين»[١] وهنا يظهر كذلك التمثل السلبي للحديث فقد استحضره الشاعر ليبين انتقاص الإسلام للمرأة ولك أن تدرك مدى الدور الذي قام به التناص في هذا النص من الناحية الفنية ومن ناحية إقناع المتلقي بالفكرة التي يريد نزار إيصالها إليه.

ونعود إلى قصيدته «البغي» لنجده يتحدث بلسان الفتاة الضحية:

أرجموني.. سددوا أحجاركم
كلكم يوم سقوطي بطل
يا قضاتي.. يا رماتي.. إنكم
إنكم أجبن من أن تعدلوا..
لن تخيفوني ففي شرعتكم
ينصر الباغي.. ويرمى الأعزل
تسأل الأنثى إذا تزني.. وكم
مجرم دامي الزنا.. لا يُسأل
وسرير واحد... ضمهما
تسقط البنت.. ويحمى الرجل[٢]

---

(١) رواه مسلم وأبو داود.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد١، ص٨٥-٨٦.

ونستشف من النص الشعري أن نزارا يستحضر الحد الشرعي في زنا المحصنين من الرجال والنساء، والذي لم ينص عليه القرآن الكريم بل ثبت بالسنة الفعلية، فمما تجمع عليه أكثر كتب الحديث «أن رجلا من أسلم جاء إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم فاعترف بالزنا فأعرض عنه ثم اعترف فأعرض عنه حتى شهد على نفسه أربع شهادات فقال له النبي . صلى الله عليه وسلم .: أبك جنون قال: لا قال: أحصنت قال: نعم قال: فأمر به النبي صلى الله عليه وسلم فرجم في المصلى فلما أذلقته الحجارة فر فأدرك فرجم حتى مات»[1] فالشاعر هنا يظهر للمتلقي حد الرجم بصورة سلبية وأنه حد لا يطبق إلا على المرأة ويعفى منه الرجل، ليبين درجة الظلم التي تقع على النساء، وهذا في اعتقادنا ليس صحيحا فالحكم يطبق على كل محصن ثبت عليه ارتكاب الزنا ذكرا كان أو أنثى، غير أن إيصال فكرة ظلم المرأة إلى المتلقي كما يبدو جعلت الشاعر يظهر حد الرجم بهذه الصورة.

ومما نجده في هذا المحور قوله في قصيدة بعنوان «الخرافة»:

حين كنا.. في الكتاتيب صغارا

حقنونا.. بسخيف القول.. ليلا ونهارا

درّسونا:

«ركبة المرأة عورة»

«ضحكة المرأة عورة»

«صوتها..

من خلف ثقب الباب - عورة»[2]

ففي النص الشعري السابق يتداخل مصدران من المصادر الدينية، ففي حديثه عن صوت المرأة وضحكتها نستشف قوله تعالى: ﴿ يَٰنِسَآءَ ٱلنَّبِيِّ لَسۡتُنَّ كَأَحَدٖ مِّنَ ٱلنِّسَآءِۚ إِنِ ٱتَّقَيۡتُنَّ فَلَا تَخۡضَعۡنَ بِٱلۡقَوۡلِ فَيَطۡمَعَ ٱلَّذِي فِي قَلۡبِهِۦ مَرَضٞ وَقُلۡنَ قَوۡلٗا

---

(١) رواه أبو داود والترمذي.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد١، ص٦٥٩.

مَّعْرُوفًا﴾ [الأحزاب: ٣٢] كما نستشف ما ورد في كتب الحديث أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: «لا ينظر الرجل إلى عورة الرجل ولا المرأة إلى عورة المرأة ولا يفضي الرجل إلى الرجل في ثوب واحد ولا تفضي المرأة إلى المرأة في الثوب الواحد»[١] وما يروى عن النبي - صلى الله عليه وسلم - قوله لأسماء بنت أبي بكر: «يا أسماء إن المرأة إذا بلغت المحيض لم يصلح أن يرى منها إلا هذا وهذا وأشار إلى وجهه وكفيه»[٢].

ونلاحظ أن نزارا هنا يعارض الفكر الوارد في الآية القرآنية والحديثين السابقين بشدة، ويريد أن يقنع المتلقي بسخافة هذا الفكر، ولهذا كان لا بد له من استحضار النص الذي يعارضه ليكون دليلا على سخافة الفكر الذي يحمله ذلك النص، وبغض النظر عن رأينا فيما ذهب إليه نزار فإن التناص هنا قام بدور فاعل في نقل الفكرة التي يرمي إليها.

ومن خلال ما سبق من نماذج نستطيع القول إن تناص نزار قباني مع الحديث الشريف يغلب عليه التمثل السلبي للنصوص النبوية خاصة تلك المتعلقة بالمرأة، فهو يرى أن بعض تلك النصوص تقلل من شأن المرأة ومكانتها في المجتمع ولهذا نراه يعارض ما تحمله من أفكار وأحكام.

١ـ ٣ـ التوراة والإنجيل:

إن واقع التركيب الديني في بلد ما يحتم على من يعيش فيه أن يتعايش مع جميع الأديان سواء كان ذلك التعايش إيجابيا أم سلبيا، ومن المعروف أن أثر ذلك التعايش يكون أكثر وضوحا عند الشعراء حيث ينعكس على إبداعاتهم، فيمكننا ملاحظة ذلك من خلال حضور النصوص والأفكار الدينية في نتاجهم الشعري، ويكون تفاعل الشاعر مع الديانات الأخرى أكثر إذا كانت تلتقي مع عقيدته في المصدر نفسه، كما هو الحال في الديانات السماوية الثلاث.

إن الشاعر في العصر الحديث خاضع للواقع الذي يتطلبه الإبداع الشعري،

---

(١) رواه الترمذي.

(٢) رواه أبو داود.

فمع انفجار الشكل الشعري الجديد وتحوّل الشعر من العمودي إلى التفعيلة، حاول الشعراء إثراء تجربتهم الشعرية عن طريق تنوع مصادر الإيقاع فكان التضمين أحد هذه الوسائل الناجحة، فقد أستخدم بشكل واسع في الشعر الحر رغم أنه كان موجودا في الشعر العمودي إلا أنه في الحر صار له الدور المميّز، ولقد كان تأثر الشعراء المعاصرين بالشاعر(ت. س إليوت) كبيرا في هذا المجال «فقد كان إليوت يؤمن بأنه في هذا العصر، عصر القلق الذي ارتبك فيه الناس بالعلوم الجديدة، والعصر الذي لا يهبنا غير القليل مما يمكن اعتباره معتقدات، وفروضا، وخلفية مشتركة بين القراء، يرى أنه لا توجد أرض فكرية ممنوعة»[١].

وتعتبر الكتب المقدسة أرضا فكرية خصبة يستطيع الشاعر من خلالها أن يوظّف آليات التناص المختلفة التي تخدم نصه الشعري، خاصة وأن نظرة الشعراء إلى الكتب المقدسة تكون غالبا نظرة فنية تاريخية لا شأن لها بالمقاصد الأصلية لهذه الكتب، ولا بالتحقق التاريخي من أحداثها «فالنظرة هنا لا صلة لها بالقداسة الدينية، كما لا شأن لها حين تتعامل مع التاريخ بالحقيقة التاريخية... وتناولها في هذا المعرض تناول فني، لا شأن له بالجدل التاريخي والديني، مع لفت النظر إلى أن الفن لا ينقض الحقائق التاريخية والدينية حين يفعل ذلك، كما لا ينقض حقائق الواقع والطبيعة حين يجسد الأشياء، ويبث الحياة في الأحجار والأشجار، ويتحدث عن الإنسان والكون حديثا يصدم الحقائق العلمية إن أخذ أخذا حرفيا، ذلك لأن للفن لغته الخاصة، وللفنان رؤيته الجديدة للكون والإنسان»[٢].

وقد ذكرنا سابقا أنه بحكم واقع التركيب الديني المتنوع في بلاد الشام شجّع نزار التعايش السلمي بين الأديان المختلفة، وكان ضد الطائفية وأراد الفصل بين الدين والحياة، وبين الدين والدولة، والحق أن نزارا يتمثل في شعره هذا المبدأ، فها هو يقول في ديوانه «يوميات امرأة لا مبالية»:

---

(١) رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر(دراسة جمالية)، ص١٩٦، مرجع سابق.

(٢) أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، مصر، ط١، ١٩٧٥م، ص٩٣.

خرجت اليوم للشرفة..
على الشبّاك.. جارتُنا المسيحية
تحييني..
فرحت لأن إنسانا يحييني
لأن يدا صباحية
يدا كمياه تشرين..
تلوّح لي.. تناديني..
أيا ربي!
متى نشفى، هنا،
من عقدة الدين..
أليس الدين، كل الدين،
إنسانا يحييني..
ويفتح لي ذراعيه..
ويحمل غصن زيتون..[1]

ويقول في قصيدته «بيروت محظيّتكم.. بيروت حبيبتي..»:

طلبوا..
أن نقطع الثدي الذي من خيره، نحن رضعنا..
فاعتذرنا..
ووقفنا ضد كل القاتلين
وبقينا مع لبنان سهولا.. وجبالا..
وبقينا مع لبنان جنوبا.. وشمالا..
وبقينا مع لبنان صليبا.. وهلالا..

---

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد١، ص٦١٣.

وبقينا مع لبنان الينابيع..
ولبنان العناقيد..
ولبنان الصبابه..
وبقينا مع لبنان الذي علمنا الشعر..
وأهدانا الكتابه[١]

ومن المعروف أن الكثير من القصص والأحداث التاريخية والرموز والأحكام التي تزخر بها النصوص التوراتية والإنجيلية قد تعرّض لها القرآن الكريم والحديث الشريف، إما لاعتمادها أو لتصحيحها، ولهذا تتداخل النصوص التوراتية والإنجيلية مع النصوص القرآنية والنصوص النبوية، بحيث يصعب الفصل بينها أحيانا، خاصة فيما يتعلق بالقصص والأحداث إذا لم تكن ثمة إشارة في التركيب اللغوي تدل عليها، ولهذا حاولنا أن تكون النماذج التي نوردها في تناص نزار قباني مع الكتب السماوية أبعد ما تكون عن هذا التداخل.

تعتبر شخصية المسيح - عليه السلام - من أكثر الشخصيات حضورا في شعر نزار، فنراه يكثر من استحضار حادثة صلب المسيح التي وردت في التوراة والإنجيل، رغم أن القرآن الكريم عارض هذه الحادثة وصحح مجرياتها، ولا يمكن القول أن كثرة استحضاره لهذه الحادثة تدل على إيمانه بها، فقد أشرنا سابقا أن نظرة الشعراء إلى ما تحويه الكتب المقدسة هي نظرة فنية لا شأن لها بالمعتقدات والمقاصد الأصلية لتلك الكتب، ومما نذكره في هذا السياق ما قاله في قصيدته «بيروت والحب والمطر»:

طارحيني الحب.. تحت الرعد، والبرق..
وإيقاع المزاريب.. امنحيني وطنا في معطف الفرو الرماديّ..
اصلبي بين نهديك مسيحا..
عمديني بمياه الورد.. والآس.. وعطر البيلسان
عانقيني في الميادين..

---

(١) نفسه المجلد٢، ص٣٥٢.

وفوق الورق المكسور، ضميني على مرأى من الناس..
ارفضي عطر السلاطين، ارفضي فتوى المجاذيب..
اصرخي كالذئب في منتصف الليل..
انزفي كالجرح في الثدي..
امنحيني روعة الإحساس بالموت..
ونعمى الهذيان..[(١)]

فالشاعر في قوله: «اصلبي بين نهديك مسيحا» يستحضر حادثة صلب المسيح الذي كان صلبه كما جاء في الإنجيل فداء للبشرية:

«قَالَ لَهُمْ بِيلاَطُسُ: «فَمَاذَا أَفْعَلُ بِيَسُوعَ الَّذِي يُدْعَى الْمَسِيحَ؟» قَالَ لَهُ الْجَمِيعُ: «لِيُصْلَبْ!» إنجيل متى ٢٧: ٢٢.

«فَلْيَكُنْ مَعْلُومًا عِنْدَ جَمِيعِكُمْ وَجَمِيعِ شَعْبِ إِسْرَائِيلَ، أَنَّهُ بِاسْمِ يَسُوعَ الْمَسِيحِ النَّاصِرِيِّ، الَّذِي صَلَبْتُمُوهُ أَنْتُمُ، الَّذِي أَقَامَهُ اللهُ مِنَ الأَمْوَاتِ، بِذَاكَ وَقَفَ هذَا أَمَامَكُمْ صَحِيحًا» سفر أعمال الرسل ٤: ١٠.

فالشاعر يريد من محبوبته أن تصلبه بين ثدييها ليكون فداء للعشاق، مستحضرا معتقد التعميد عند المسيحيين في خطابه لمحبوبته طالبا منها تعميده[(٢)]: «عمديني بمياه الورد والآس وعطر البيلسان»، ونراه يستحضر قصة صلب المسيح في «كتاب الحب» قائلا:

جميع ما قالوه عني.. صحيح
جميع ما قالوه عن سمعتي
في العشق والنساء. قول صحيح
لكنهم لم يعرفوا أنني

---

(١) نفسه المجلد٢، ص٢٠.

(٢) التعميد: من المعتقدات المسيحية بحيث يقوم الكاهن بمسح جسم من يصل إلى سن الرشد بزيت الميرون حتى لا يتمكن الشيطان من دخول جسمه.

أنزف في حبكِ مثل المسيح[١]

فالشاعر في قمة آلامه وهو ينزف في الحب، وفداء لمحبوبته، كما كان المسيح في قمة آلامه وهو ينزف مصلوبا فداء للبشر، ومتحملا الأوجاع لأجلهم حسب اعتقاد المسيحيين.

لكِنَّ أَحْزَانَنَا حَمَلَهَا، وَأَوْجَاعَنَا تَحَمَّلَهَا. وَنَحْنُ حَسِبْنَاهُ مُصَابًا مَضْرُوبًا مِنَ اللهِ وَمَذْلُولاً. سفر إشعياء **٥٣: ٤**.

ونجد شخصية «مريم المجدلية» حاضرة في قصيدته «الحب في الجاهلية» في قوله مخاطبا محبوبته:

شاءت الأقدار يا سيدتي..

أن تسقطي كالمجدلية..

تحت أقدام المماليك..

وأسنان الصعاليك..

ودقات الطبول الوثنية..

وتكوني فرسا رائعة..

فوق أرض يقتلون الحب فيها..

والخيول العربية..[٢]

مريم المجدلية من أهم الشخصيات المسيحية المذكورة في العهد الجديد وتعتبر أهم النساء من تلاميذ المسيح والشاهدة على قيامته وأول الذاهبين لقبره حسب ما ذكره الإنجيل. (وَبَعْضُ النِّسَاءِ كُنَّ قَدْ شُفِينَ مِنْ أَرْوَاحٍ شِرِّيرَةٍ وَأَمْرَاضٍ: مَرْيَمُ الَّتِي تُدْعَى الْمَجْدَلِيَّةَ الَّتِي خَرَجَ مِنْهَا سَبْعَةُ شَيَاطِينَ) (لو٨:٢) وقد ورد في كتب المسيحيين أن المسيح عليه السلام تزوجها سرا وأنجب منها نسلا فكان هذا متداولا عند الناس في ذلك الزمان فكأن مريم المجدلية هذه وقعت ضحية للشائعات ولهذا

---

(١) نفسه المجلد١، ص٧٥٩.

(٢) نفسه المجلد٢، ص٢٣٧.

استحضرها نزار في قصيدته لوجود تشابه بينها وبين محبوبته في هذا الجانب.

ومما يستحضره نزار في شعره شخصية «شمشون» الذي جعل منه رمزا للحقد والبربرية في قصيدته «حصان»:

حاذري أن تقعي بين يديّا
إنّ سُمي كله في شفتيّا
إنني أرفض أن أبقى هنا
رِجلَ كرسيّ.. وتمثالا غبيّا
حاذري أن ترفعي السوط.. ألم
تركبي قبلُ.. حصانا عربيا..
نخزة منك على خاصرتي
تجعل الحقد بصدري بربريّا
أنا شمشون.. إذا أوجعتني
قلت: يا ربي. عليها.. وعليّا[1]

فشمشون رجل من اليهود تتحدث عنه كتبهم بأنه سيخلص اليهود من الفلسطينيين وهو طويل الشعر لم يمسه موسى منذ ولادته وقد بشرت أمه بولادته «فها أنك تحبلين وتلدين ابنا ولا يعل موسى رأسه لأن الصبي يكون نذيرا لله من البطن وهو يبدأ يخلص إسرائيل من يد الفلسطينيين». ويقال عنه أنه وجد النحل قد عششت في جثة أسد فأكل ذلك العسل، وقد أحرق مزارع الفلسطينيين بإشعال النار في الثعالب.

«وَذَهَبَ شَمْشُونُ وَأَمْسَكَ ثَلاَثَ مِئَةِ ابْنِ آوَى، وَأَخَذَ مَشَاعِلَ وَجَعَلَ ذَنَبًا إِلَى ذَنَبٍ، وَوَضَعَ مَشْعَلاً بَيْنَ كُلِّ ذَنَبَيْنِ فِي الْوَسَطِ» سفر القضاة ١٥: ٤

وقد قتل أناسا كثيرين من الفلسطينيين بفك حمار للدلالة على جبروته وبربريته:

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد١، ص٤٩٧.

فَقَالَ شَمْشُونُ: «بِلَحْيِ حِمَارٍ كُومَةً كُومَتَيْنِ. بِلَحْيِ حِمَارٍ قَتَلْتُ أَلْفَ رَجُل» سفر القضاة ١٥: ١٦.

وكان سر قوته في شعره كما تقول الروايات وعند معرفة زوجته هذا السر أمرت بحلق شعره فأمسك به الفلسطينيون وأحرقوا عينيه، وفي أحد الأيام اجتمع الفلسطينيون في معبد ليضحوا للإله «داجون» كشكر على مسكهم شمشون، وأحضروا شمشون ليسليهم، وكان هناك ثلاثة آلاف رجل وامرأة على سطح بيت العبادة لمشاهدة الحفل، لكن شعر شمشون كان قد عاد فسأل الخادم عن أعمدة المعبد الرئيسية لكي يستند عليها، وقبض شمشون على العمودين المتوسطين اللذين كان البيت قائما عليهما واستند عليهما الواحد بيمينه وآخر بيساره وقال شمشون لتمت نفسي مع الفلسطينيين وانحنى بقوة فسقط البيت على الأقطاب وعلى كل الشعب الذي فيه فكان الموتى الذين أماتهم في موته أكثر من الذين أماتهم في حياته.

ومما سبق يتبين لنا سبب استحضار نزار لشخصية «شمشون» فبالإضافة إلى قوته وبطشه وجبروته قتل نفسه مع الفلسطينيين في المعبد وهذا ما قصده نزار في قوله: «أنا شمشون إذا أوجعتني قلت: يا ربي عليها وعليّا»

ونجد شخصية «شمشون» حاضرة في قصيدة «الديك» التي يتحدث فيها نزار عن الحاكم المتسلط المستبد يقول:

في حارتنا
ديك يصرخ عند الفجر
كشمشون الجبّار
يطلق لحيته الحمراء،
ويقمعنا ليلا ونهار.
يخطب فينا..
ينشد فينا..
يزني فينا..

فهو الواحد، وهو الخالد،
وهو المقتدر الجبّار(١)

إن الدلالة الرمزية لـ «شمشون» التي رمز بها نزار في قصيدة «حصان» لا تختلف عن دلالتها في قصيدة «الديك» غير أنه في الأولى يتحدث عن تسلط عاشق محب وفي الثانية يتحدث عن تسلط حاكم مستبد وفي الحالتين يبقى «شمشون» رمزا للقوة والبربرية والتسلط، وقد استحضر نزار في قصيدة «الديك» بالإضافة إلى الجانب السلوكي لشمشون الجانب الشكلي فوصفه باللحية والشعر الطويل لتكون صورته حاضرة في ذهن القارئ.

وكذلك نجد في شعره التأثر بالعادات الدينية المسيحية كقرع الأجراس في الكنائس الذي يظهر في قصيدة «عشرون محاولة لتشكيل امرأة» يقول:

حان الوقت
لأنحتكِ بأسلوبي (النزاري)..
فأجعل هضابكِ تتحرك..
وبحاركِ تتموّج..
وسرتكِ الخرساء.. تتكلم..
ونهديكِ..
يقرعان كجرسين نحاسيين
صبيحة يوم الأحد!!(٢)

ومما يستحضره نزار من المعتقدات الدينية المسيحية صك الغفران، ففي قصيدته «سأدرس حتى أحبكِ عشر لغات» يقول مخاطبا محبوبته:

أحبكِ جدا..
وأعرف أن جواز المرور

(١) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، المجلد٦، ص٥٣٠.
(٢) نفسه المجلد٩، ص١٠٩.

الموقع منك..

سيفتح باب السماء أمامي

ويدخلني جنة المؤمنين..[١]

فهنا نجد الشاعر وإن لم يصرح لفظا بصك الغفران إلا أنه قصد إليه قصدا كما تشير الأبيات فكما أن القسيس يعطي المسيحيين التائبين صكا يثبت توبتهم وبه يدخلون الجنة فإن الشاعر سيأخذ صكا مماثلا من محبوبته ليكون جواز المرور لدخول الجنة.

وهكذا تبين لنا من خلال ما أوردناه من نماذج على أن الكتب السماوية كانت مصدرا ثريا من مصادر التناص في شعر نزار قباني، الذي تمثل في استحضار حادثة صلب المسيح، وأعمال شمشون في فلسطين، كما تمثل التناص في الدلالات الرمزية لشخصيات يهودية ومسيحية مثل المسيح والمسيح المنتظر ومريم المجدلية وشمشون، كما وجدنا في شعره استحضارا لبعض المصطلحات والعادات والمعتقدات الدينية المسيحية، وهذا يدلنا على سعة اطلاع نزار وثقل حمولته المعرفية التي تكون حاضرة لحظة الإبداع الشعري فيوظفها توظيفا يخدم نصه الشعري مما يكسبه جوانب فنية يمتاز بها عن غيره.

١. ٤. الشخصيات الدينية:

ولا ينبغي إغفال الحديث عن الشخصيات الدينية بوصفها مصدرا من المصادر الدينية في شعر نزار قباني وإن لم يكن لها حضور كبير،فقد استحضر نزار عددا من الشخصيات الدينية بوصفها رموزا فاعلة في ذاكرة المتلقي ومن هذه الشخصيات محمد وعيسى وموسى والخضر عليهم الصلاة والسلام،.ومما يمكن أن نورده في هذا السياق استحضاره لشخصيتي محمد وعيسى عليهما الصلاة والسلام في قصيدته «القدس»:

بكيتُ حتى انتهت الدموع

(١) نفسه المجلد ٩، ص٩٣.

صليتُ.. حتى ذابت الشموع

ركعتُ.. حتى ملني الركوع

سألتُ عن محمد..

فيكِ، وعن يسوع

يا قدس. يا مدينة تفوح أنبياء

يا أقصر الدروب بين الأرض والسماء

من يغسل الدماء عن حجارة الجدران

من ينقذ الإنجيل؟

من ينقذ القرآن؟

من ينقذ المسيح ممن قتلوا المسيح؟

من ينقذ الإنسان[(١)]

إن استحضار الشاعر لمحمد وعيسى معا في النص السابق يدلل على الارتباط السماوي بين الإسلام والنصرانية في القدس، التي ضاعت في يد اليهود، فقد دمروا ذاكرة المكان والزمان، فراح الشاعر يسأل عن الأنبياء في أرض الأنبياء، ويبحث عن الذي سيخلص الإنسان وأرضه ودينه من الصهاينة قتلة الأنبياء.

وفي القصيدة نفسها نجده يستحضر شخصية موسى عليه السلام الذي أيده الله بمعجزة وقع لها السحرة ساجدين، إلا أنه عند نزار يفقد هذه المعجزة فعصاه كسرت ويده قطعت، فهو في الحياة المعاصرة رمز لليهود، ولم يعد باستطاعته أن يخدع الناس بسحره، يقول مخاطبا اليهود:

لا تسكروا بالنصر

إذا قتلتم خالدا

فسوف يأتي عمرو

---

(١) نفسه المجلد ٣، ص١٦١.

وان سحقتم وردة
فسوف يبقى العطر..
لأن موسى قُطعت يداه
ولم يعد يتقن فن السحر
لأن موسى كُسرت عصاه
ولم يعد بوسعه
شق مياه البحر(١)

ونلاحظ أن نزارا سار في ركب الشعراء الذين جعلوا من موسى عليه السلام رمزا لليهود الغاصبين وهو.كما يرى علي عشري - « تأويل خاطئ لشخصية موسى عليه السلام ينزلق إليه شعراؤنا، فموسى واحد من الرسل الذين بشروا بقيم سماوية نبيلة»(٢).

ومن الشخصيات الدينية التي استحضرها نزار شخصية الخضر عليه السلام في قصيدته «تجليات صوفية» يقول:

فلقد تأخذني الحال، فأهتز كدرويش على وقع الطبول
مستجيرا بضريح السيد الخضر.. وأسماء الرسول..
عندما يحدث هذا..
فبحق الله، يا سيدتي، لا توقظيني..
واتركيني..
نائما بين البساتين التي أسكرها الشعر، وماء الياسمين
علني أحلم في الليل بأني..
صرت قنديلا على باب ولي من دمشق..(٣)

فالشاعر يستحضر بالإضافة إلى شخصية الخضر عليه السلام شخصيات دينية

---

(١) نفسه المجلد٣، ص١٦٩ - ١٧٠.
(٢) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٦، ص٨٧.
(٣) نزار قباني: الأعمال الكاملة، المجلد٢، ص١٨٤.

مرتبطة بالحقل الصوفي مثل الدرويش والرسول والولي، وكان لهذا الاستحضار دوره في إبراز الأجواء الصوفية في القصيدة.

كما نجده في قصيدته «إليه في يوم ميلاده» التي ألقاها عام ١٩٧١م في ذكرى ميلاد الرئيس الراحل جمال عبد الناصر، يستحضر نزار شخصيات أهل الكهف، الذين جعلهم رمزا للعالم العربي العاجز عن مواجهة مصيره يقول:

يثير حزيران جنوني ونقمتي
فأغتال أوثاني.. وأبكي.. وأكفر
وأذبح أهل الكهف فوق فراشهم
جميعا، ومن بوابة الموت أعبر[١]

وإذا كان هروب أهل الكهف خوفا على دينهم من الملك دقيانوس، فإن نومهم في الكهف كان كرامة إلهية وليس هروبا من المواجهة، إلا أن نزارا اتكأ في هذا الاستحضار على الفعل الظاهر (النوم) وليس على مقاصد ذلك النوم وهذا يعد مبررا يمكن تقبله في هذا الاستحضار.

لقد كان هذا عرضا لبعض نماذج استحضار الشخصيات الدينية في شعر نزار،ومع هذا لا يمكن أن نعتبر استحضاره في هذا الحقل ظاهرة بارزة في شعره، إذا ما قارناه بغيره من شعراء عصره،أما عن آليات توظيف هذه الشخصيات فسوف يكون مدار حديثنا في الفصل الرابع.

٢ـ المصادر التراثية:

مما لا شك فيه أن الشاعر يتحرك في إطار تراثي متعدد المصادر، ممتد الزمان من القديم إلى الحديث، متسع المكان من الشرق إلى الغرب، ولهذا تتداخل النصوص الحاضرة مع النصوص الغابرة، والنصوص المكتوبة مع النصوص المرويّة، في علاقة تواصلية بين الحمولة التراثية والإبداعات الشعرية، إلا أن هذه العلاقة تبقى مثار جدل بين الكثير من النقاد والأدباء، وقبل أن نتتبع بعض آرائهم

(١) نفسه المجلد٣، ص٣٨٩ - ٣٩٠.

ينبغي أن نبين في البداية مفهوم التراث.

تتفق معاجم اللغة على أن التراث يعني «ما تركه السلف للخلف من مال وميراث»[١] وهذا المعنى اللغوي مرتبط بالأشياء المادية المحسوسة، أما في الجانب الفكري والمعرفي فإن مفهوم التراث يرتبط بالأشياء المعنوية والثقافية باعتبار أن التراث هو «ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم في شعب من الشعوب، هو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني والسياسي والتاريخي والخلقي، ويوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه»[٢] وتبقى هناك تساؤلات مطروحة عن الحدود المكانية والزمانية للتراث، أهو محدد لأمة معينة؟ أله رقعة جغرافية وفترة تاريخية محددة؟ أم أن التراث لا حدود له مكانية ولا زمانية؟

وفي هذا الصدد تتباين الآراء، وتختلف النظرات، بحسب إيديولوجيات وقيم وأفكار أصحاب تلك الآراء، ولهذا نجد من يقول: «إن تراثنا هو ما ورثناه من كل الأجيال السابقة منذ العصور القديمة في مصر والصين، مرورا باليونان والمسيحية والإسلام حتى عصرنا الحاضر»[٣].

أما عبد الوهاب البياتي فإنه ينظر إلى التراث كبنية إنسانية مغلقة على ذاتها لا يمكن تجزئتها، بل يجب أخذها والتعامل معها ككتلة واحدة، ولهذا يرى «أن التراث هو ما كان ويكون وسيكون»[٤] ويرى أن التراث لا يمكن أن يحصر في ثقافة معينة أو حضارة ما، وأن التراث ينبع فينا ويتعدانا لملامسة آفاق تراثية إنسانية، إن التراث في رأيه «تجربة إنسانية ومكتسبات ومعارف لها القدرة على الديمومة والامتداد في الزمن»[٥] فالبياتي يرى أن التراث ليس محصورا في نطاق جغرافي أو تاريخي محدد،

---

(١) انظر مادة «ورث» في لسان العرب ومقاييس اللغة والقاموس المحيط.

(٢) جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م، ص٦٣.

(٣) رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، ص٣٦٨، مرجع سابق.

(٤) عبد الوهاب البياتي: الشعر العربي والتراث، مجلة فصول، مج١، العدد٤، ١٩٨١م، ص١٩.

(٥) حصة البادي: التناص في تجربة البرغوثي الشعرية، ص٤١، مرجع سابق.

بل هو تجربة إنسانية عامة لا يحدها مكان ولا زمان.

ويرى يوسف الخال أن التراث الواجب الانتماء إليه هو التراث الكوني الإنساني «فالحضارة الغربية هي حضارة الإنسان المتراكمة عبر التاريخ، وما نعتت بالغربية إلا لأن الغرب أو أوروبا قد أعطاها في الألف سنة الأخيرة أكثر مما أعطتها أي منطقة جغرافية أخرى»[(١)].

أما أدونيس فلا يجد بأسا في التواصل مع التراث الإنساني إلا أن هذا التواصل لا بد أن يمر بمرحلة انتماء إلى الحضارة المتوسطية يقول: «إن الشاعر العربي المعاصر يعرف أن موروثه ليس إلا جزءا من موروث آخر أكبر يريد إدخاله فيه بغية إكماله، وتمكينه من أن يصمد بمواجهة الموت»[(٢)].

ويرى طه الراوي أن التراث «هو الذي يمثّل كل ما هو مشرق وإيجابي من مواريث الإنسانية»[(٣)] إلا أن الراوي يحدد التراث فيما هو مشرق وإيجابي فقط من مواريث الإنسانية فهل هذا يعني أن الجوانب السلبية المظلمة لا تعد تراثا؟

والتراث حسب رأي غالي شكري «ليس مقصورا على تاريخ الإسلام في المنطقة، وإنما يمتد في جوف الزمن إلى تلك الحضارات القديمة في سومر وبابل وفينيقيا ومصر الفرعونية وغيرها»[(٤)] وإلى مثل هذا الرأي يذهب صلاح عبد الصبور[(٥)].

وقد مّيز عبد الصبور بين المفهوم العام للتراث وبين مفهومه عند الشاعر تحديدا يقول: «وقد تكون كلمة التراث سهلة المفهوم عند معلمي اللغة والأدب، فالتراث عندهم هو كل ما خطه الأقدمون وحفظته الصفحات المسوّدة، أما الشاعر

---

(١) ساندي سالم يوسف: قضايا النقد والحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م، ص١٢١.

(٢) نفسه ص١٢٢.

(٣) طه الراوي: جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩٤م، ص٧١.

(٤) حصة البادي: التناص في تجربة البرغوثي الشعرية، ص٤١، مرجع سابق.

(٥) انظر صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٩٢م، ج٩، ص١٥٣ - ١٥٤، وندوة العدد، مجلة فصول، مجلد١، العدد١، ١٩٨٠، ص١٤.

فالتراث عنده هو ما يحبه من هذا الذي خطه الأقدمون وحفظته الصفحات، التراث عنده هو ما يجد فيه غذاء روحه ونبع إلهامه وما يتأثره، أو يتأثر به من النماذج فهو مطالب بالاختيار دائما»[١] إذن فحدود التراث عند الشاعر حسب عبد الصبور هي الحب والتأثر والاختيار.

ورأي عبد الصبور يدعمه رأي محمد أمين العالم فقد تساءل قائلا: «ما التراث؟ ولعلي أصدم الكثير من القراء عندما أجيب: بأنه لا يوجد تراث في ذاته،فالتراث هو قراءتنا له، وهو موقفنا منه، وهو توظيفنا له!... إنه أثر حتى وإن بقيت معالمه ماثلة قائمة أمامنا على نحو مادي أو معنوي، على أنه ليس فعلا أقوم به، بممارسته، بتحقيقه ابتداء، وإنما هو تحقيق سابق على وجودي، ولهذا فحقيقته في ذاتها مشروطة بمدى معرفتي بها، وطبيعة موقفي منها، وتوظيفي لها»[٢].

وخلافا لمن سبق نجد ضياء العزاوي يفصل بين تراث أمة وأخرى فهو يرى أن لكل أمة تراثا، وتراث أية أمة جماع تاريخها المادي والمعنوي، من غير أن يبين العلاقة بين تراث تلك الأمم[٣].

إن الآراء السابقة في غالبها تنظر إلى التراث نظرة شمولية على أنه إنساني دون أن تفصل بين تراث أمة وأخرى بحدود التاريخ أو الجغرافيا أو الجنس أو الدين فالتراث هو الموروث الثقافي والديني والفكري والأدبي والفني وكل ما يتصل بالحضارة والثقافة وهو «بهذا المعنى غير محدد في ثقافة أو عادات معينة، أو منجزات حضارية بعينها، وإنما هو عام وكل متكامل لا ينفصل بعضه عن بعض إنه كل ما يتركه الأول للآخر ماديا ومعنويا، وهذه نظرة شاملة للتراث باعتباره الماضي المؤثر في الحاضر والمستقبل»[٤] وإذا كان التراث بكل هذه الشمولية وهذا الاتساع فما العلاقة التي تربط الشعر بالتراث في نظر كل من النقاد والشعراء؟

---

(١) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة، ج٩، ص١٥٠.

(٢) محمود أمين العالم: مواقف نقدية من التراث، دار الفارابي، لبنان، ٢٠٠٤م، ص١٠.

(٣) ضياء العزاوي: كيف نعيد قراءة التراث قراءة معاصرة، مجلة المعرفة، العدد١٦١، يوليو، ١٩٧٥، ص٣٤.

(٤) فاتح علاق: مفهوم الشعر عند الشعراء الرواد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م، ص١٤.

صلة الشعر بالتراث:

لقد تعالت أكثر من صيحة تدعو إلى العودة إلى الجذور التراثية، التي تعد إرثا مجيدا، علينا أن نحافظ عليه، ونكمله في الدور الجديد المعاصر. وذلك باستقاء الموضوعات ذات الوهج بدءا من الأساطير وانتهاء بما سطره التاريخ. لأن الإبداع لا يكون إلا بالتواصل بين هذا التراث والحياة الجديدة، بما فيها من قيم خلّاقة،ونظرة فلسفية وتاريخية، قادرة على أن توجد الاستمرار الفلسفي بين أبناء الأمة قديما وحديثا(١).

وإذا تتبعنا الصلة التي تربط الشعر بالتراث في العصر الحديث وجدنا شعراء الإحياء يتمثلون القصيدة العربية الكلاسيكية التي نجد فيها الموروث الثقافي العربي حاضرا بقوة على مستوى الشكل والمضمون معا، فتمسكوا بعمود الشعر، وكتبوا المعارضات، ورصدوا الوقائع التاريخية، وخلّدوا ذكرى الشخصيات الرمزية بالمطولات، كما تمسكوا بالصور الشعرية القديمة، وألفاظ البادية العربية، بالإضافة إلى كثرة الاقتباسات، والتضمينات من الحكم والأمثال والأشعار. أما جماعة الديوان ومدرسة أبوللو فقد استحضروا بالإضافة إلى ذلك التراث الأجنبي، وهذا ما نلمسه من خلال استحضار الأساطير اليونانية والرومانية. أما شعراء الشعر الحر، فقد نظروا إلى التراث باعتباره تراثا إنسانيا، لا يحده دين ولا قومية ولا مساحة جغرافية ولا فترة زمنية، ولهذا امتد استحضارهم للتراث من الموروث الإنساني وحتى الموروث الشعبي.

والنظرة إلى التراث تتشكل عند النقاد والشعراء ضمن فضاءات اجتماعية وسياقية وأيديولوجية عديدة ومتناقضة في الكثير من الأحيان، ولهذا حدد جابر عصفور قراءتين أساسيتين يتشكل الموقف من التراث انطلاقا منهما، فالأولى هي قراءة وصفية للتراث حيث يعزل التراث عن القارئ كليا لكي يراجع الأثر مراجعة

---

(١) خليل أبو جهجه: الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٩٥م، ص٢٦٩ - ٢٧٠.

محايدة تماما، أما الثانية فهي قراءة ضمن تفاعلية تثاقفية مع القارئ ذاته، الأمر الذي يضفي عليها صبغة أيديولوجية بحيث يسقط حضور العصر والقارئ معا على المقروء وتاريخه[(١)].

وترى خالدة سعيد أن البحث عن الجذور التراثية لا يتوقف عند استحضار الحالات النفسية العميقة، الكامنة وراء النص الشعري فحسب، وإنما تمتد لتتقصى اللمحات الأسطورية والإشارات الرمزية، والصور واللفتات الفكرية التي تعود بمجموعها إلى الجذور التراثية[(٢)].

أما حسين مروة فيرى ضرورة تخطي الطريقة السلفية في فهم التراث ومعالجته، وفي فهم العلاقة بينه وبين الواقع الاجتماعي الحاضر ومن ثم كشف قيمه بالاعتماد على الرؤية المعاصرة بنهجها التحليلي الأكثر تقدما والتحاما بحركة الواقع العربي المعاصر، والنظر إلى التراث كأنه قضية الحاضر نفسه، لأن الحاضر هو «حركة صيرورة تتفاعل في داخلها منجزات الماضي وممكنات المستقبل تفاعلا ديناميا تطوريا صاعدا»[(٣)].

ويرى عبدالله الغذامي مشروعية الأخذ من التراث وحتميته سواء كان بوعي أو بدون وعي يقول: «إننا نجمع على مشروعية الأخذ من الموروث، بل على ضرورة هذا الأخذ، ولا معنى في أن يزعم أحد عكس ذلك، لأن الموروث قوة لا شعورية مثلما هو قوة شعورية، ومهما رفضنا الجانب الشعوري، فإن اللاشعوري يظل مغروسا في داخلنا يحركنا، ويطبّعنا بطباعه»[(٤)].

ومن خلال ما سبق تتبعنا آراء جملة من النقاد حول صلة الإبداع الشعري بالتراث فوجدنا إجماعا على رفض صلة التقليد والتبعية التي تفقد الأديب أصالته الفردية ويصبح أسير مفهومات قديمة تحجب عنه سبل التجديد والإبداع ولهذا دعوا

---

(١) انظر جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٢م، ص٨٤ - ٩١.

(٢) خالدة سعيد: البحث عن الجذور، نقلا عن الحداثة الشعرية العربية، ص٢٧٠.

(٣) نظر خليل أبو جهجه: الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، ص٢٧٠ - ٢٧٤، مرجع سابق.

(٤) عبد الله الغذامي: تشريح النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٢، ٢٠٠٦م، ص١٢.

إلى ضرورة مراجعة التراث وإعادة قراءته قراءة متبصرة في ضوء الحاضر.

ولقد كان للشعراء الروّاد آراؤهم ومواقفهم من التراث في ضوء علاقته بالحداثة، ولم يستطع هؤلاء الروّاد الوصول إلى مفهوم واحد دقيق للتراث إلا أن الماضي يبقى عند معظمهم ليس شيئا منفصلا عن الحاضر والمستقبل.

فقد دعا صلاح عبد الصبور بعد القراءة الواعية المتبصرة إلى الدمج بين التراث والمعاصرة لنسج ثوب جديد منهما معا يلبسه الشاعر المعاصر «ينبغي أن تتم العودة إلى تراثنا عودة متبصرة مستيقظة، وأن يلقي هذا التراث في نفوسنا من الحضارة المعاصرة ويدمجا معا، وتتم باندماجهما مزاوجة ذوقية فنية يخرج من ثوبها الشاعر المعاصر، كما خرجت حياتنا المعاصرة في مظاهرها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية من هذا الزواج التاريخي بين وراثتنا وتقاليدنا وبين حضارة العالم المعاصر»[١].

ويحدد عبد الصبور العلاقة بين الشاعر والتراث قائلا: «إن تراثنا الشعري هو الذي يجعل شاعرنا المعاصر صاحب نظرة ومنهج في تذوق الشعر وفهمه. فالشاعر - في رأيي - ينمو أساسا من التراث، والشاعر يحمل تراثه الشعري في بطنه، ومن هذا التراث الشعري يكون انطلاقه ويكون فهمه وتقديره لدور الشعر»[٢].

ويؤكد عبد الصبور ضرورة تفاعل الشاعر مع التراث وألا يكون حبيسا داخل قضبانه «فهذا الموروث لم يكن لينتزع الشاعر العربي من عروقه أو من جذوره، ولكنه كان جديرا بأن يثير حوارا بينه وبين الموروث الشعري القديم»[٣].

أما عبد المعطي حجازي فموقفه يتفق مع موقف عبد الصبور فالإبداع عنده يقوم على الاكتساب من الموروث أولا، ثم تجاوزه ثانيا حتى لا تكون القصيدة نسخة من الموروث، فالقصيدة عنده «تبدأ من التراث لتستغني عنه وتتجاوزه إلى نفسها، فتصبح مرجع ذاتها، وإلا أشبهت طفلا لا ينمو»[٤].

---

(١) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة،ج٩، ص١٥٣ - ١٥٤.

(٢) نفسه ص٤٢٢. (٣) نفسه ص٤٢٧.

(٤) عبد المعطي حجازي: الشعر رفيقي، دار المريخ، الرياض، ١٩٨٨م، ص١٤٠.

أما الشاعر عبد الله الحمادي فيدعو إلى قراءة التراث للوصول إلى مراتب التحديث ودعوته هذه تأتي خلافا للدعوات القائلة بضرورة الإلغاء التام للعلاقة مع الموروث لبلوغ مراتب الحداثة، فشرط الحداثة عنده هو البحث الموضوعي في التراث «لا حداثة حقيقية دون الخروج من رماد التراث، ففي التراث هناك خلل وميض جم كما يقول الشاعر قديما، يوشك أن يكون له ضرام إذا وجد من ينفخ فيه بروح تجمع بين طرفي نقيض، وتحسن سبر أغوار النور الكامن في كيان الثابت المسكون بالمتحول»(١).

أما أدونيس فإنه ظل يطالب بالثورة على التقليد لا الثورة على الأصل لأن «التقليد ثابت والحياة حركة فمن يبقى في التقليد يبقى خارج الحياة،وكما أن الأمانة للتقليد نفي للحياة، فإن الأمانة لأشكاله وأساليبه الشعرية نفي للشعر، وكم يتحتم على هذا التمرد أن يكون جذريا وفذا»(٢).

ورفض أدونيس أن يكون التراث مرجعا ثقافيا ولغويا مقدسا ينهل منه الشاعر تارة ويحاكيه تارة أخرى، وإنما يجب اعتماد أسلوب مساءلة هذا الماضي حتى لا يقع الشاعر في الاجترار والتنميط فيصل إلى مرحلة ارتضاء التقليد منهجا في الكتابة فإذا «كان الماضي أصلا مرجعيا من الناحية الدينية، فإنه من الناحية الثقافية يجب أن يكون أفق معرفة وتساؤل، أي مجموعة اختبارات وكشوف ومعارف، لا تتسم بأي طابع مرجعي نهائي»(٣).

ولقد حدد أدونيس موقفه من التراث قائلا: «وهكذا نرى كيف أن التراث المكتوب مهما كان غنيا، لا يصلح أن يكون بالنسبة للمبدع أكثر من أساس ثقافي يؤكد به التجاوز والتخطي لا الانسجام والخضوع»(٤).

---

(١) عبد الله الحمادي في حوار أجراه معه نور الدين درويش نقلا عن تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، ص٤٧، مرجع سابق.

(٢) أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط٥، ٢٠٠٥م، ص١٧٤.

(٣) أدونيس: المحيط الأسود، دار الساقي، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م، ص٤٨.

(٤) أدونيس: مقدمة الشعر العربي، ص١٠٦، مرجع سابق.

ومما سبق نلاحظ أن هناك إجماعا من الشعراء المذكورين على ضرورة الربط بين الإبداع الشعري والموروث بعد مراجعته وإعادة قراءته قراءة متبصرة لغربلة ما هو إيجابي من هذا الموروث، ولقد خلص إحسان عباس إلى علاقة الشاعر الحديث بالتراث قائلا: «وأما موقف الشاعر الحديث من التراث الحضاري بعامة، فإن الحديث عنه يستلزم أن نوسّع من مدلول التراث ومجاله، إذ هو لم يعد تراثا عربيا إسلاميا فحسب، وإنما غدا تراثا إنسانيا»[(١)].

موقف نزار من التراث:

يؤكد نزار قباني على ضرورة ربط التجربة الشعرية بالتراث، من خلال إدراك الوعي الجمالي والثقافي والفكري فيه، وليس باجتراره وتقليده شكلا ومضمونا «فكل الولادات الشعرية الحديثة تمت نتيجة عملية قيصرية، ما من شاعر ولد ولادة طبيعية وخرج من بطن التراث، الطفل الشرعي هو الذي يتغذى من أم يعرفها وينتسب إلى أبوين معروفين ويحمل مكونات التراث، ثم يترعرع في بيئته ككل الأطفال الطبيعيين»[(٢)]

ولقد آمن نزار بتغلغل التراث في وجدانه إلى درجة أنه يشعر لحظة إبداعه أن آلاف الشعراء السابقين يكتبون معه ما يبدعه «من قال إنني أكتب القصيدة وحدي؟ أشعر بأن عشرة آلاف شاعر يكتبونها معي، من طرفة إلى الحطيئة إلى أبي تمام إلى المتنبي وشوقي»[(٣)] بل أن نزارا يرى أن «الشاعر الذي ينسجم مع روح التراث ويتمثله يتجه رأسا إلى وجدان القارئ العربي، أما الذي يعتمد على الصراعات والبدع المستوردة فإنه يسمم الجمهور»[(٤)].

ولقد رفض نزار أن تكون محاكاة الآثار الغربية هي سبيل الولوج إلى عالم الحداثة لأن التجربة الثقافية العربية بطبيعة الحال تختلف عن التجربة الثقافية الغربية،

---

(١) حبيب بو هرر، تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، ص٦٠، مرجع سابق.
(٢) من حوار أجري مع نزار قباني نقلا عن المرجع السابق، ص٢٣٢ - ٢٣٣.
(٣) نفسه ص٢٣٣. (٤) نفسه ٢٣٣.

ورغم ضرورة الاطلاع على الثقافة الغربية تبقى الحاجة ملحة لاحتواء تجاربنا الفكرية والإبداعية، ويرسم نزار الأسس التي ينبغي أن يرتكز عليها الإبداع العربي قائلا: «إن مجموع التراث من الحلّاج والمتنبي والمعري، يشكل نهرا له ضفاف، الفكر العربي له ملامح، والشعر العربي له ملامح، ما نقرؤه مما يسمى بشعر السبعينيات ماذا يقول؟ فهو لا يستقي من مياه التاريخ، ولا هو انعكاس لهموم الحاضر، أما المستقبلية التي يدعيها: فما دام هو فوضى فكيف سينشئ مستقبلا؟»[١].

ورغم أن نزارا لم يدع إلى هدم التراث أو تجاوزه واستبداله، إلا أنه دعا إلى ضرورة مراجعته وتفعيله بحيث لا يكون الشاعر حبيسا في أفكاره وأنماطه «أنا شاعر أريد أن أغير، وحين أواجه عصرا لا يريد أن يتغير أصطدم، لأن الشعر سلوك صدامي، إن القناعات القديمة عبارة عن أوثان وأنا أريد أن أحطم الأوثان»[٢].

ويرى نزار أن الأدب الذي يقف عند حد الموروث دون تفعيله هو أدب المستريح الذي لا تتحرك فيه دماء الإبداع الجديد «أكتب لكم عن الأدب المستريح في بلادنا... إنه الأدب الذي نشف الزيت من مفاصله وتصلبت عضلات الحركة في قدميه، إنه الأدب الذي نسي غريزة المشي، ما هو موقفنا من الأدب الذي لا يمشي؟ إنه موقف الحياة نفسها من كل كائن يتوالد، موقف المجتمع من كل عضو لا ينتج، موقف صاحب الأرض من كل شجرة لا تثمر في حقله... الإهمال... ثم القطع... ثم أحشاء الموقدة»[٣].

ومما سبق نتبين أن نزارا كان مع مراجعة التراث وتفعيله بما يتناسب مع متطلبات المرحلة التي يمر بها الإبداع الحديث، فهو لم يرفض التراث وإنما رفض الجزء الخامل من هذا التراث، الجزء الذي يقف سدا منيعا وعقبة عاتية أمام الحركة التجديدية وهذا ما ترجمه شعرا في قصيدته «الوصية»:

---

(١) نفسه ص٢٣٣.
(٢) نزار قباني في حوار تلفزيوني مسجل نقلا عن تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، ص٢٣٨.
(٣) نزار قباني الأعمال النثرية الكاملة، المجلد٧، ص١٦١.

أفتح صندوق أبي..
فلا أرى..
إلا دراويش ومولويّة
والعود.. والقانون.. والبشارف الشرقية
وقصة الزير على حصانه
وعاطلين يشربون قهوة تركية
أسحب سيفي غاضبا
وأقتل المعلقات العشر.. والألفية
وأقتل الكهوف، والدفوف،
والأضرحة الغبية..
أفتح تاريخ أبي..
أفتح أيام أبي..
أرى الذي ليس يرى
أدعية... مدائح دينية
أوعية... حشائش طبية
أدوية.. للقدرة الجنسية
أبحث عن معرفة تنفعني
أبحث عن كتابة تخص هذا العصر.. أو تخصني
فلا أرى حولي سوى رمل.. وجاهلية
أرفض ميراث أبي.
وأرفض الثوب الذي ألبسني
وأرفض العلم الذي علمني
وكل ما أورثني من عقدة جنسية
أرفض (ألف ليلة)
والقمقم العجيب، والمارد، والسجادة السحرية

أرفض سيف الدولة المغرور.. والقصائد الذليلة الغبية..[١]

٢. ١. الموروث التاريخي:

ويعتبر التاريخ أداة من الأدوات التي يلجأ إليها المبدع، ليس لكونه تاريخيا فقط، بل لأنه الملجأ الذي يكوّن من خلاله المبدع محاوره الفكرية والإبداعية. وإذا كان هدف إعادة التاريخ هو إعادة الصدى فالمادة الإبداعية لا تصلح لهذا الأمر، فالإبداع هو إعادة تكوين الأشياء وصقلها برؤى تتناسب والهدف المراد.[٢]

ولا أحد يجادل اليوم حول ما قد قاله «جوته» من قبل عن أن التاريخ البشري يحتاج إلى من يعيد كتابته من وقت لآخر، مما يجعل التاريخ البشري نصا قابلا للتجدد[٣] ومن هذا المنطلق كان تضمين الشعراء قصائدهم شيئا من الأحداث التاريخية موضوعا نقديا وجماليا سواء كان ذلك التضمين باستدعاء الشخصيات الفاعلة في الحدث التاريخي أو الإشارة إلى المكان الذي وقع فيه ذلك الحدث.

إن التاريخ نفسه لغة لها رموزها الدلالية الخاصة [الأحداث] وحقولها الدلالية [معنى الأحداث] ولكن الكتابة الشعرية الحديثة فعل يبدأ من الزمن والتاريخ، ثم يدمر سقفهما ومنطقهما ويتخطاهما ليشكل فضاءه الخاص، فثمة إلحاح في الكتابة الشعرية الحديثة على ثقب التاريخ وكسر سقفه للخروج إلى أفق آخر[٤].

وقد ظل التاريخ مركز جذب للشاعر الحديث بما يقدم من أمثولات وعبر مترشحة ومصفاة، بهيئات سردية مرمزة أو مختزلة في حبكات لها أثر دلالي تعجز عنه المباشرة والتقريرية والغنائية الصارخة[٥]. ولم يقتصر هذا الجذب على الشاعر الحديث بل إن من يراجع الأدب العربي منذ بدايات عصر النهضة سيجد أن الشعراء العرب قد التفتوا إلى ماضيهم القديم تعظيما لقوميتهم، وحفزا لأبنائهم على السير على نهج أسلافهم

(١) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، المجلد ٣، ص٢٥٠ - ٢٥٢.
(٢) حسين منصور العمري: إشكاليات التناص «مسرحيات سعد الله ونوس أنموذجا»، ص٨٤، مرجع سابق.
(٣) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٥م، ص٤٦.
(٤) انظر ديزيره سقال: من الصورة إلى الفضاء الشعري، دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٩٣م، ص١٢٩ - ١٣١.
(٥) انظر حصة البادي، التناص في تجربة البرغوثي الشعرية، ص٤٥، مرجع سابق.

«فكما أن الأوروبيين عندما أفاقوا من قرونهم الوسطى عمدوا إلى إحياء ماضيهم فبعثوا الثقافة الإغريقية وجعلوا منها أساسا لنهضتهم، كذلك نحن في الشرق قد هدانا وحي السليقة إلى منابع عظمتنا فرجعنا إلى ماضينا ليكون قاعدة لصرح تقدمنا»(١).

ويرى بعض النقاد أن الالتفات إلى الماضي في الإبداع العربي مر بمرحلتين اثنتين: الأولى «مرحلة التعبير عن الموروث» وفيها اقتصر دور الشاعر «على مجرد نقل العناصر التي يتعامل معها من عناصر التراث كما هي، دون محاولة لاستغلال العنصر الشامل والمستمر في دلالة هذه العناصر التراثية عن مواقف وتجارب معاصرة تتفق في دلالتها الشاملة مع هذه العناصر التراثية»(٢) وهذه المرحلة يمثلها شعراء مدرسة الإحياء حيث نجدهم يستحضرون جملة من الأحداث والقصص والشخصيات لعرض تاريخها وآثارها كما هي، دون توظيف يعبر عن الرؤيا الداخلية للشاعر، وهذا ما نجده في قصائد المديح النبوي لأحمد شوقي ومنظومته التاريخية «دول العرب وعظماء الإسلام» وعمرية حافظ، وعلوية محمد عبد المطلب وغيرها.

أما الثانية فهي مرحلة «التعبير بالموروث» وفيها «لم يقتصر الشعراء على نظم العناصر التراثية، التي يتعاملون معها، وسرد مضمونها سردا تقريريا، والحرص على نقل هذه العناصر بكل ملامحها التراثية، وإنما تجاوزوا ذلك إلى توظيف هذه العناصر توظيفا فنيا في التعبير عن أشد هموم الإنسان المعاصر وقضاياه»(٣) وهذا ما نجده في قصيدة « السندباد في رحلته الثامنة» لخليل حاوي، وقصيدة الخروج لصلاح عبد الصبور وغيرها من القصائد الحديثة.

إن الموروث التاريخي الإنساني بشكل عام والعربي بشكل خاص زاخر بالأحداث والشخصيات الفاعلة التي يستطيع الشاعر توظيفها في إبداعه الشعري، فهي حاضرة في ذهن المتلقي، مرتسمة في خياله، محملة بالدلالات الرمزية التي

---

(١) نقلا عن أنيس المقدسي: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار العلم للملايين، ط٩، ١٩٩٨م، ص١٧٨.

(٢) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي، دار غريب، ٢٠٠٦م، ص٤٩.

(٣) نفسه ص٤٩.

نشأت في ذاكرة التكوين الثقافي والنفسي والعاطفي للمتلقي. فقد أصبح شاعرنا «يحاول استيعاب التاريخ كله من منظور عصره، وفكرة الإنسان كما نعرف فكرة مرنة متنقلة، وميزة المعاصر دائما في هذا الصدد، أنه يستطيع الإفادة من الخبرات الماضية في تشكيل المفاهيم الجديدة»[١].

ويمثل التناص التاريخي في شعر نزار قباني ظاهرة بارزة ولا ريب في ذلك، فنزار كغيره من الشعراء قد تأثر بدعوة إليوت للعودة إلى الماضي وقد عبر عن هذا التأثر بقوله: «ولا يمكننا ونحن نستعرض رياح الفكر العالمي التي هبت علينا أن نهمل التجربة الأليوتية، نسبة إلى الشاعر ت. س. إليوت الذي ترك على نتاج أكثر شعرائنا المعاصرين، ولا سيما شعراء العراق ومصر بصمات أصابعه واضحة، فقد نقلوا عنه وعن معلمه (أزارا باوند) طريقتهما في كتابة الشعر الحر وفي استعمال الأساطير والرموز الدينية والتاريخية»[٢].

ولهذا نجد نزارا مسكونا بالأحداث والشخصيات التاريخية، وبالمدن التي ترتبط بماضي الحضارة العربية والإسلامية، فالأندلس بمدنها وخلفائها وملوكها تعني له الكثير، فعند مروره بالمتحف الحربي بمدريد وقف طويلا أمام رداء أبي عبد الله آخر من خرج من ملوك الأندلس وقفة متحسر متألم، يقول واصفا هذا المشهد: «ما تمنيت أن أكون عروة في رداء إلا في المتحف الحربي في مدريد، الرداء لأبي عبد الله الصغير، والسيف سيفه، والسائحون الأجانب لا يستوقفهم الرداء، ولا السيف، أما أنا فيربطني بالرداء وبصاحب الرداء ألف سبب. هل تعرفون كيف يقف الطفل اليتيم أمام ثياب أبيه الراحل؟ هكذا وقفت أمام الجام الزجاجي المغلق أستجدي الزركشات، آكل بخيالي النسيج خيطا خيطا، ومع هذا لم يتركني أبو عبد الله الصغير»[٣].

ولم تزل الأندلس في شعر نزار موطن العرب الذي يأبى أن يتخلى عنه، فكل

---

(١) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط٥، ١٩٩٤م، ص١٥.

(٢) نزار قباني: الشعر قنديل أخضر، منشورات نزار قباني، بيروت، ص٥٣.

(٣) نفسه ص٦.

شيء فيها يذكره بدمشق، إن «الأندلس في كل قصائد نزار العاطفية منها والسياسية، وفي كل نثره محطة من التأمل والتفكير والعبرة، كثيرا ما وظفها نزار واستحضر التاريخ العريق ليقارنه بالحاضر المؤلم للعرب»[١].

و تجدر الإشارة إلى أن التناص التاريخي يتداخل مع التناص الديني، بحيث يصعب في كثير من الأحيان الفصل بينهما، خاصة فيما يتعلق بالأحداث والشخصيات الدينية، فهي موروث ديني من ناحية وتاريخي من ناحية أخرى، ولهذا اعتبرنا الأحداث والشخصيات التي ورد ذكرها في القرآن الكريم والكتب المقدسة موروثا دينيا لتجنب تكرارها في التناص التاريخي.

ويعتبر التناص التاريخي في شعر نزار ظاهرة بارزة، تظهر في صور شتى وأشكال متنوعة فنراه تارة يستلهم الأحداث التاريخية، وتارة يستحضر شخصيات فاعلة في مجرى التاريخ، وتارة يشير إلى مدن لها خصوصيتها التاريخية في الذاكرة، وتارة أخرى يشير إلى عبارة أو مقولة مرتبطة بحدث تاريخي، ولتجنب الدخول في تفريعات كثيرة فإننا سنتناول التناص التاريخي عند نزار من جانبين هما:

(الأحداث التاريخية - الشخصيات التاريخية)

٢ـ ١ـ ١ـ الأحداث التاريخية:

لقد أصبح الشاعر الحديث على وعي تام بأنه يمارس مع الموروث نوعا خاصا من العلاقة تختلف من حيث الغاية والبواعث عن تلك العلاقة التي كان يمارسها الشعراء السابقون منذ بداية عصر النهضة، فما عاد الشاعر الحديث «يعبر عن التراث» بل «يعبر بالتراث» لأنه يرى أن «الموروث لا يعني أن يكون أدب الحاضر امتدادا للماضي، بل فيضانا لأخصب أنهاره من خلال التاريخ»[٢]

ولهذا لم تعد عودة الشاعر إلى الأحداث التاريخية غاية في حد ذاتها، بل إن عودته أصبحت وسيلة ينطلق منها للدخول إلى قضايا عصره إنها «عودة إضاءة

---

(١) يحيى محمد الحلح: قراءة في أدب نزار قباني، منشورات علاء الدين، ط١، ٢٠٠١م، ص٤٥.

(٢) صلاح عبد الصبور: مختارات معاصرة في فهم الشعر ونقده، المجلة، العدد٧٧، مايو١٩٩٣م، ص٦٦.

لأحداث التاريخ العربي في ضوء الحاضر الذي نعيشه والمستقبل الذي نتطلع إليه، هكذا نفرغ أحداث التاريخ من تاريخيتها العادية، ومن وقتيتها لتصبح رموزا»(١)

ولقد زخر شعر نزار باستلهام الأحداث التاريخية، غير أنه لم يجعلها غاية له، بل كانت تلك الأحداث وسيلته في التعبير عن قضايا عصره، فقد أنطقها للشهادة على الحاضر لما يجمع بينها من نقاط التقاء ومشابهة تارة، واختلاف ومناقضة تارة أخرى.

وتجدر الإشارة إلى أن نزارا يوظف الأحداث التاريخية في مجالين: الأول يتعلق بالعروبة والسياسة، والثاني يتعلق بالغزل (المرأة والحب).

٢-١-١-أ - توظيف الأحداث التاريخية في مجال العروبة والسياسة:

وعند تناولنا لاستدعاء الأحداث التاريخية في شعر نزار تتمثل أمامنا «منشورات فدائية على جدران إسرائيل» فقد ظل نزار يستحضر الأحداث التاريخية من أول مقطع إلى آخر مقطع، ومن الأحداث التي استحضرها «إبادة الهنود الحمر» حيث يقول في المقطع الأول:

لن تجعلوا من شعبنا

شعب هنود حمر

فنحن باقون هنا..

في هذه الأرض التي تلبس في معصمها

إسورة من زهر..

فهذه بلادنا

فيها وجدنا منذ فجر العمر(٢)

ويعاود استحضار الأحداث نفسها في المقطع الثالث من القصيدة:

لأنكم لستم كأمريكا

---

(١) أدونيس (علي أحمد سعيد) في مقابلة أجراها محرر الأنوار الأدبي نقلا عن علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص٥٨.

(٢) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص١٦٧.

ولسنا كالهنود الحمر
فسوف تهلكون عن آخركم
فوق صحارى مصر[١]

إن الاستدعاء في النص السابق يتعلق بالمجال السياسي حيث استدعى نزار حادثة إبادة الهنود الحمر وهو يتحدث عن القضية الفلسطينية، ولك أن تستشعر الإيحاءات الدلالية والتأثير الذي يتركه هذا الاستدعاء في النفس، فالمتلقي يربط بين الحادثتين الغابرة والحاضرة حيث وحدة هدف كل من الأمريكان والصهاينة من إبادة الآخر ووحشية المعاملة، إلا أن شاعرنا يصر على أن الصهاينة هم من سيخرجون من فلسطين مستحضرا حادثة تيههم في صحراء سيناء وما تحمله هذه الحادثة من دلالات في نفس المتلقي.

ومن الأحداث التاريخية التي كان لها حضورها في «منشورات فدائية على جدران إسرائيل» حادثة بدر وأحد وكربلاء يقول في المقطع السابع والعشرين:

نأتي
بكوفياتنا البيضاء والسوداء
نرسم فوق جلدكم
إشارة الفداء
من رحم الأيام نأتي كانبثاق الماء
من خيمة الذل التي يعلكها الهواء
من وجع الحسين نأتي..
من أسى فاطمة الزهراء..
من أحد، نأتي، ومن بدر..
ومن أحزان كربلاء
نأتي.. لكي نصحح التاريخ والأشياء..

---

(١) نفسه١٧٠.

ونطمس الحروف في الشوارع العبرية الأسماء..[١]

يستدعى نزار في نصه أحداثا تاريخية ماضية تحمل دلالات إيجابية ويسقطها على الحاضر المعيش، ليبرهن على حتمية العودة إلى فلسطين، فبدر وأحد وكربلاء جميعها وقائع تاريخية أثبتت انتصار المظلوم وإن تبين أن النصر للظالم، كما أن استحضاره لهذه الوقائع مجتمعة قد تكون إشارة منه بأن العرب جربوا النصر والهزيمة فصمدوا رغم الأحزان فكان صمودهم سبيلا لانتصارهم.

كما أننا نجده يستحضر حادثة كربلاء في قصيدة «إلى أين يذهب موتى الوطن»:

بلاد..
تجيد كتابة شعر المراثي
وتمتد بين البكاء.. وبين البكاء
بلاد..
جميع مدائنها كربلاء..[٢]

ففي الإطار السياسي نفسه يستدعي نزار حادثة كربلاء استدعاء سلبيا لما تحمله من دلالات على الظلم والقهر والأحزان ليجعل منها شاهدا على ما تعانيه البلاد العربية التي أصبحت جميع مدنها كربلاء.

كما نجده يستدعي الحادثة نفسها في قصيدته «تاريخنا ليس سوى إشاعة» ويستحضرها استحضارا سلبيا حين يقول:

من أين يأتينا الفرح
وكل طفل عندنا
تجري على ثيابه دماء كربلاء..
والفكر في بلادنا أرخص من حذاء

---

(١) نفسه ج٦، ص١٩٧ - ١٩٨.
(٢) نفسه ج٦، ص٥٩٣.

وغاية الدنيا لدينا:

الجنس.. والنساء..[١]

يستدعي نزار حادثة كربلاء في البعد السياسي الذي يمد بظلاله على البعد الاجتماعي والثقافي، وهو استدعاء سلبي لما تحمله تلك الحادثة من دلالات ترتبط بتلك الأحقاد والأضغان التي عصفت ومازالت تعصف بالأمة الإسلامية، كما يشير إلى التخلف الفكري والاجتماعي الذي يعاني منه الشرق بسبب المعتقدات التي لا مبرر لها، والتي لا تزيد الإنسان إلى رجوعا إلى الوراء، فقد جعل نزار حادثة كربلاء الغابرة شاهدة على الممارسات الحاضرة التي تنتقل إلى الأجيال، فيسفكون دماءهم،ويضربون صدورهم، ويشقون جيوبهم ويلطمون خدودهم،وكأنهم يحملون جريرة غيرهم.

وفي قصيدة «إلى أين يذهب موتى الوطن» يستحضر غزو التتار للبلاد العربية والإسلامية قائلا:

نموت من القهر

حربا وسلما..

ولا نتذكر أوجه من قتلونا

ولا نتذكر أسماء من شيعونا

فلا فرق - في لحظة الموت

بين المجوس..

وبين التتار...[٢]

ولما يحمله غزو التتار في نفس المتلقي من دلالات على العنف والوحشية والتفنن في الدموية يسقط نزار هذه الحادثة الغابرة على واقعنا الحاضر ليبين استمرارية الغزو التتاري وإن اختلف عصره وقواده وجنوده وأسلحته فكله يؤدي إلى الهلاك.

---

(١) نفسه ج٦، ص٥٥٧.

(٢) نفسه ج٦، ص٥٩٢.

٢ـ ١ـ ١ـ ب - توظيف الأحداث التاريخية في مجال الحب والغزل:

ومن الأحداث التاريخية التي وظفها نزار في مجال الحب أحداث فتح الأندلس، خاصة تلك اللحظة الحاسمة التي جعلت طارق بن زياد يقرر حرق المراكب، يقول في قصيدته «أحبك جدا»:

أحبك جدا..
وأعرف أني تورطت جدا
وأحرقت خلفي جميع المراكب..
وأعرف أني سأهزم جدا..
برغم ألوف النساء
ورغم ألوف التجارب..[١]

ونلاحظ في النص خروج نزار من الإطار السياسي إلى الإطار الغزلي في استدعائه للحادثة التاريخية، فقد وظف حادثة إحراق طارق بن زياد لمراكبه في نص يتعلق بالحب والمرأة وذلك لعلاقة المشابهة بين الموقفين، فقد تورط طارق بن زياد عندما رأى كثرة عدوه وأنه لا طاقة له بهم إلا بقوة الإرادة، فأحرق المراكب حتى لا يكون هناك مجال للإدبار وأن الإقدام هو الحل الوحيد للنجاة، وهكذا كان موقف نزار فقد أحرق مراكبه حين تورط في الحب، وإذا كان طارق قد أحرق مراكبه آملا في النصر فإن نزارا أحرقها موقنا بالهزيمة، ولك أن تتصور الدلالات التي أضافها هذا الاستدعاء وكيف استطاع أن يرسم مشهدا يصور الصراع الداخلي الذي يعيشه الإنسان في بعض مواقف حياته.

ونجد الحادثة نفسها حاضرة في مواضع أخرى من شعره كما في قصيدة «عشرون محاولة لتشكيل امرأة» التي يستحضر فيها الأحداث ويشير إلى بعض تراكيب خطبة طارق بن زياد يقول:

حان الوقت

---

(١) نفسه ج١، ص٦٧١.

كي أمحو خطوط ذاكرتك
وأحرق جميع المراكب
التي جئت بها من العصور الوسطى
فليس وراءكِ سوى البحر..
وليس أمامكِ..
سوى ذراعيّ المفتوحين...(١)

وفي محاولات نزار تشكيل المرأة كما أرادها يغلق عليها طريق العودة إلى القرون الوسطى مستدعيا حادثة إحراق طارق لمراكبه لما لها من أثر في الدلالة على دخول عالم آخر، فقد دخل طارق وأصحابه عالما جديدا لأنهم أحرقوا مراكبهم ولم تكن أمامهم فرصة للتراجع لأن العدو أمامهم والبحر وراءهم، وكذلك فعل نزار مع محبوبته فلم تجد طريقا للعودة إلى القرون الوسطى لأن البحر وراءها وذراعي شاعرنا مفتوحين أمامها. كما أن في قوله: «فليس وراءك سوى البحر.. وليس أمامك..» يحيلنا مباشرة على خطبة طارق بن زياد في تلك الحادثة وليس هنا مقام الحديث عنها.

ومن الأحداث التاريخية الدينية التي يستحضرها في إطار شعر الحب والغزل «حادثة شق الصدر» التي نستشفها في قصيدة «البرتقالة»:

يقشرني الحب كالبرتقالة..
يفتح في الليل صدري،
ويترك فيه:
نبيذا. وقمحا. وقنديل زيت
ولا أتذكر أني انذبحت
ولا أتذكر أني نزفت
ولا أتذكر أني رأيت..(٢)

فمن النص نستشف حادثة شق الصدر التي تحدث عنها الرسول(ص) قائلا:

---

(١) نفسه ج٩، ص١١٤.
(٢) نفسه ج٢، ص١٦٩.

«جاءني رجلان عليهما ثياب بيض، فأضجعاني، وشقا صدري، فالتمسا فيه شيئا لا أدري ما هو»(١) ولنا أن نتصور ما تمثله حادثة شق الصدر في نفس المتلقي وما تحمله من دلالات على الإعجاز الإلهي الذي خص به النبي (ص) وإذا كان الملكان قد التمسا في صدره - صلى الله عليه وسلم - شيئا فأخرجاه، فإن نزارا لم يُخرج الحب من صدره شيئا، بل ترك فيه نبيذا وقمحا وقنديل زيت، وكل ذلك دون ذبح أو نزف تماما كما حصل في حادثة «شق الصدر»، ولا ينفي ذكرنا استحضار حادثة شق الصدر ضمن المصادر التاريخية أن تكون ضمن المصادر الدينية كذلك.

ونلاحظ من خلال النماذج التي أوردناها أن استحضار الأحداث التاريخية ظاهرة تناصية بارزة في شعر نزار، وهي لا تقتصر على عصر بعينه بل إن الرجل واسع الثقافة التاريخية، يستدعيها متى شاء، ويحسن توظيفها في سياقات مختلفة، وأغراض متعددة، ولا نبالغ إن قلنا أن الأبعاد التاريخية في شعر نزار تحتاج إلى دراسة مستقلة في حد ذاتها، فهي ظاهرة يزخر بها شعره بشكل عام، والسياسي منه بشكل خاص.

٢ـ ١ـ ٢ـ الشخصيات التاريخية:

لقد شاعت في العصر الحديث ظاهرة تسخير الشخصيات التاريخية واتخاذها قناعا للتعبير عن التجارب الشعرية الحاضرة، لما في هذه الشخصيات من قوة رمزية وإيحائية، فاستدعاء الشخصيات التراثية، يستدعي بعث الماضي في الحاضر، وتكثيف الزمن الممتد في لحظة الإبداع، كما أنه يصل الأجيال الراهنة بجذورها السابقة(٢)

إن الشاعر المعاصر يغترف من محيط كبير زاخر بجواهر التراث المتنوعة، وهذه الجواهر متاحة له دون مشقة ولا عناء، وما على الشاعر إلا أن يحسن سبك هذه الجواهر في قلائد شعره لتزدان بها شكلا ومضمونا.

---

(١) ابن هشام: السيرة النبوية، ت. مصطفى السقا وآخرون، دار الخير، ط٤، ١٩٩٩م، ص١٣٤.

(٢) انظر وليد مشوّح: تجليات التاريخ عند عمر أبي ريشة، الموقف الأدبي، تشرين الثاني، العدد ٤٥١، ٢٠٠٨م.

وتعد الشخصيات التاريخية من أهم الجواهر التي استطاع الشاعر المعاصر صياغتها في قلائد شعره، لما تحويه من معطيات التاريخ ودلالات التراث «إذ يقوم الشاعر باستلهام الحدث التاريخي والشخصيات التاريخية بغية توظيفها في بنية النص، بما تحمله من دلالات وإشارات تتيح للشاعر والمتلقي الاتكاء على ما تفجره الشخصيات التاريخية، أو الموقف التاريخي من مشاعر ودلالات تنمي القدرة الإيحائية للقصيدة»[1]

وإذا كان الشعراء قد عبروا سابقا عن شخصيات تاريخية كثيرة من أجل إحياء التراث فإن الشاعر المعاصر قد تخطى مرحلة التعبير عن الشخصيات إلى مرحلة التعبير بالشخصيات لأن «عملية الإحياء تتطلب استلهام التاريخ ونفث روح الحياة في شخصياته، لحملها على تخطي زمنها الذي عاشت فيه، لتكوّن حضورا في حياتنا ومستقبلنا»[2]

إن الشاعر يجد في الشخصيات التاريخية رموزا للتعبير عن تجربته الشعرية، ومعادلا موضوعيا لواقعه وحاضره، فهو حين يستدعي هذه الشخصيات يستحضر معها ما تحمله من أبعاد نفسية وروحية، وليقوم الاستدعاء بوظيفته في النص ينبغي ألا يغفل الشاعر صورة الشخصية المستدعاة في ذهن المتلقي.

ومهما حاولنا تصنيف الشخصيات إلى تاريخية ودينية وأدبية وأسطورية وشعبية فإنها بالضرورة تبقى في جملتها تاريخية «فالشخصية الصوفية هي بالضرورة تاريخية، ومثل ذلك يمكن أن يقال في معظم الشخصيات الدينية والأدبية، كما أن كثيرا من الشخصيات التاريخية والدينية قد انتقلت إلى التراث الشعبي أو الأسطوري فأصبحت من الشخصيات الشعبية أو الأسطورية بينما هي في الوقت نفسه شخصيات تاريخية»[3]

---

(١) نفسه العدد ٤٥١، ٢٠٠٨م.

(٢) عبد الوهاب البياتي: لقاء أجرته الأقلام العراقية، السنة السابعة، العدد ١١، ص٨٧، نقلا عن استدعاء الشخصيات التراثية، ص٥٨.

(٣) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص٧٤، مرجع سابق.

إلا أننا من خلال ما تتبعناه من نصوص شعرية لنزار قباني ولغيره من الشعراء وجدنا أن طبيعة الاستدعاء للشخصية في النص هو الذي يحدد نوعها، فعنترة مثلا شخصية أدبية عندما يستدعى بوصفه شاعرا، ويكون شخصية أسطورية عندما يضفي عليه الشاعر في نصه نوعا من الأساطير المعروفة في الحكي الشعبي، ويصبح شخصية سياسية عندما يستدعي الشاعر دوره في الحياة القبلية، وما ينطبق على شخصية عنترة ينطبق على الكثير من الشخصيات.

كما تنبغي الإشارة إلى أن استدعاء الشخصيات التاريخية الكثيف في الشعر المعاصر ليس لغاية فنية صرفة، بل إنه كان محاولة من الأدباء للهروب من الحاضر الباعث للخزي والذل والصغار بعيوب الهزيمة،وطلب العون والقوة والنصر من الماضي رمز العزة والكرامة، وكأن الشعراء يحاولون كذلك من هذا استدعاء عقد مقارنة بين ظلامية الحاضر وإشراقة الماضي.

وعلى المبدع عند استدعاء أي شخصية في نصه أن يراعي مدى حضورها في ذاكرة المتلقي، وما ترسمه في وجدانه وخياله، فلا يستدعي شخصية غائبة عن وعي المتلقي كالشخصيات المغمورة أو الأجنبية الغائبة عن وعي المتلقي العربي، وعلى المبدع كذلك أن يبتعد عن الغموض والتعقيد بحيث يوحي بالشخصية المستدعاة ليستطيع المتلقي إدراكها، وعليه أن يوازن بين الملامح التراثية والملامح المعاصرة للشخصية بحيث لا يطغى جانب على الآخر، وعليه كذلك أن يتجنب التأويل الخاطئ للشخصية، بحيث يستدعيها فيما تصلح له، ولا يحمّلها من الدلالات ما لا تحتملها، كما أن على المبدع أن يتجنب النمطية التي أصبحت سائدة في الاستدعاء والتي جعلت بعض الشخصيات تستدعى مرارا وتكرارا بالمدلول نفسه مما يفقد الشخصية طاقتها الإيحائية وقدرتها على الإشعاع[١]

والدارس للشخصيات التاريخية في شعر نزار يجد نفسه أمام أعداد كبيرة، مختلفة في عصورها، متنوعة في مجالاتها، متباينة في نفسياتها، ومن ثم سيجد نفسه

---

(١) للمزيد انظر علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٢٧٩ - ٢٩٧، مرجع سابق.

أمام اتساع وتنوع في الدلالات الرمزية التي تحملها تلك الشخصيات المستحضرة.

كما تجدر الإشارة إلى أننا لا نقف عند الشخصيات الدينية التي تم الحديث عنها سابقا في التناص الديني، وسنترك الشخصيات الأدبية لنتناولها في المبحث القادم، وسينصب حديثنا على الشخصيات التي يحيل استحضارها المتلقي على حادثة أو قصة تاريخية، أو موقف اشتهرت به.

ففي «هوامش على دفتر الهزيمة» يستحضر نزار شخصية امرئ القيس لا بوصفه شاعرا، بل ملكا يبحث عن ملكه الضائع ولهذا لا نعتبره في هذا المقام شخصية أدبية بل شخصية سياسية، لأن نزارا يقو ل عند استحضاره:

في كل عشرين سنه.
يأتي امرؤ القيس على حصانه
يبحث عن ملك من الغبار..[1]

فمن خلال استحضار شخصية امرئ القيس تتجلى لنا إحالة على قصة تاريخية مشهورة ألا وهي قصة بحث امرئ القيس عن ملك أبيه، فشخصية امرئ القيس تحمل دلالات في ذاكرة المتلقي وظفها نزار بجعلها شخصية متكررة في التاريخ العربي، تظهر بين فترة وأخرى إلى عصرنا الحاضر، دون أن تستفيد من دروس الماضي، فهذه الشخصية انساقت وراء الأوهام والأمنيات حتى لاقت حتفها على يد من توقعت منهم العون.

وفي قصيدة «أحزان الأندلس» يستحضر نزار عدة شخصيات فاعلة في تاريخ الأندلس يقول:

كتبتِ لي يا غالية..
كتبتِ تسألين عن إسبانيه
عن طارق، يفتح باسم الله دنيا ثانيه..

---

(١) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص٥٢٤.

عن عقبة بن نافع
يزرع شتل نخلة..
في قلب كل رابيه..
سألتِ عن أميةٍ..
سألتِ عن أميرها معاويه.. (١)

كان من البديهي أن يستحضر نزار الشخصيات السابقة وهو يتحدث عن أحزان الأندلس، فكل شخصية منها تحمل في الذاكرة العربية دلالات تحيل على حادثة أو جملة من الأحداث الهامة في تاريخ الأندلس، فعقبة قائد الفتوحات الإسلامية في أفريقية وباني القيروان، وشخصية طارق بن زياد تحيلنا على انتصارات المسلمين في الأندلس، وبنو أمية يمثلون تاريخ الفتوحات الإسلامية الكبيرة التي تمت في عهدهم سواء في المشرق أو المغرب، كما توجد إشارة إلى الخلافة الأموية في الأندلس وما حققته من انتصارات عظيمة، فهذه الشخصيات تمثل عند الشاعر والمتلقي معا أمجاد الماضي، التي أسقطها الشاعر على إخفاقات الحاضر.

ويعاود الشاعر استحضار طارق بن زياد مع استحضار أسماء أماكن تحيل على الماضي المجيد، مثل الحمراء وغرناطة ووإسبانية ودمشق وجنات العريف، في قصيدة «غرناطة» التي يقول في بعض أبياتها:

قالت هنا الحمراء.. زهوُ جدودنا
فاقرأ على جدرانها أمجادي
أمجادها ! ! ومسحتُ جرحا نازفا
ومسحتُ جرحا ثانيا بفؤادي
يا ليت وارثتي الجميلة أدركت
أن الذين عنتهمُ أجدادي...
عانقت فيها عندما ودعتها

---

(١) نفسه ج١، ص٥٦٣.

رجلا يسمى (طارق بن زياد)..[(١)]

فشخصية «طارق بن زياد» شخصية مرتبطة في الذاكرة العربية والإسلامية بفتح الأندلس، والشاعر في نصه استحضر هذه الشخصية لتكون شاهدة على حاضر مازالت فيه نفحات الماضي حاضرة في الذاكرة.

وفي قصيدته «ترصيع بالذهب على سيف دمشقي» يستحضر نزار جملة من الأحداث والشخصيات التاريخية التي كان لها حضورها في التاريخ الإسلامي، يقول مخاطبا دمشق:

مزقي يا دمشق خارطة الذل

وقولي للدهر: كن.. فيكون

استردت أيامها بكِ بدر

واستعادت شبابها حطين

بكِ عزت قريش بعد هوان

وتلاقت قبائل وبطون..

إن عمرو بن العاص يزحف للشرق

وللغرب يزحف المأمون

كتب الله أن تكوني دمشقا

بكِ يبدا وينتهي التكوين

....

سبقت ظلها خيول هشام

وأفاقت من نومها السكين[(٢)]

إن استدعاء هذه الأحداث والشخصيات التاريخية مجتمعة يحمل من الدلالات ما يمكن للقارئ أن يدركه لأن الذاكرة العربية الإسلامية تختزن عن هذه الأحداث

(١) نفسه ج١، ص ٥٦٨.

(٢) نفسه ج٣، ص٤٤١ - ٤٤٢.

والشخصيات الشيء الكثير الذي يلامس جوانب متعددة عند كل عربي مسلم.

كما نجد نزارا يستحضر شخصيات عامة دون التصريح بالأسماء مثل السلطان والخليفة والحاكم والرئيس والشيخ والضابط وغيرهم ولا يتسع المجال لنسرد نماذج على كل هذه الأنواع من الشخصيات المستحضرة في شعر نزار، فعلى سبيل المثال نجده يستحضر «الضباط الأحرار» في قصيدة «البحث عن سيدة اسمها الشورى»:

... وأتانا الضباط الأحرار.
وبدأنا ننسى ضوء الشمس،
وصوت البحر،
وألوان الأشجار..
وبدأنا نسقط تحت نعال الخيل،
ونُصلب في غرف التعذيب ونشوى في أفران النار..
....
يتكسر وطني
مثل قوارير الفخار.
تنقرض الأمة بين الماء وبين الماء..
تهاجر أسماك وبحار
تنهار بنايات التاريخ جدارا بعد جدار..
وأنا أتأمل ما تعرضه الشاشة
من أخبار العار..
ومذيع الدولة يعلن دون حياء،
«أنا قد حققنا النصر..
بفضل نضال الحزب..

ـ عبد الحميد

ـس فيكم عبد الحميد[1]

ـية السلطان عبد الحميد رغم ما تمثله عند البعض من قداسة الخلافة ـة فإنها كذلك تحمل عند آخرين دلالات على الجبروت والتسلط فهذه ـم موتها ما زالت تعيش في داخل الرجل الشرقي من خلال الممارسات ـة مع المرأة، فالرجل الشرقي يمارس سلطانه وجبروته كأنه السلطان ـه الشركسيات، فعلاقة المشابهة قائمة بين الشخصية الغابرة والشخصية ـ وهذه الصورة التي يرسمها نزار للرجل الشرقي تجعله يستحضر في عدد ـده شخصيات تاريخية متسلطة مثل أبي جهل وأبي لهب وعنترة ليتخذ منها ـلرجل الشرقي.

ومن خلال النماذج التي أوردناها يتبين لنا أن استحضار الأبعاد التاريخية،تعد ـة بارزة فيما أبدعه نزار قباني، سواء باستحضار حادثة أو شخصية أو بلد ما، كما ـنا أن هذا الاستحضار يكون تارة في نص يتعلق بالسياسة وتارة في نص يتعلق ـ، كما أن هذا الاستحضار يكون تصريحا تارة وتلميحا تارة أخرى، وهذا التلميح ـيات تناصية متعددة فقد يكون بقول يدل على حدث أو شخصية، أو بموقف ـليهما، أو رسم مشهد تشير أجواؤه إلى حادثة أو شخصية من الشخصيات، ـليات سنتحدث عنها في الفصل الرابع.

ـ. الموروث الأدبي:

تطور قانون الحياة يقتضي بأن يتأثر اللاحق بالسابق، وبأن يضيف جديدا إلى السلف، ولا يعيبه اعتماده في بنائه على ما بنى سابقه، وإنما يعيبه إذا قصر ـنة، وعجز عن أن يضع إنجازه الخاص به، يتجلى هذا ليس في ميدان الأدب ـدهما وإنما في جميع مجالات الحياة[2].

ـ ص٣٤٤-٣٤٥.

ـم: النص الغائب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م، ص١٢٨.

وفضل الضباط الأحرار»!![1]

وإذا كان نزار في النماذج السابـ

السياسي فإننا نجده في نماذج أخرى يسـ

والحب ومن ذلك ما نجده في قصيدته «فـ

«أنديرا غاندي» يقول مخاطبا محبوبته:

لا أستطيع، أيتها المرأة، أن أكون بحرا مـ

ولا تستطيعين أن تكوني سفينة من ورق..

لا أنت انديرا غاندي

ولا أنا مقتنع بجدوى الحياد الإيجابي

ففي الحب لا توجد مصالحات نهائيه..[2]

وهنا تظهر لنا قدرة نزار في استدعاء الشخصية بحيث

الشخصية المستدعاة يتناسب مع الطرح الذي يقدمه في نصه.

ومن الشخصيات التاريخية التي استدعاها نزار في شعر المر

العثماني عبد الحميد حيث يقول على لسان المرأة في قصيدة «أوعـ

ماذا أريد؟

يا وارثا عبد الحميد

والمتّكي التركيّ

والنرجيلة الكسلى تئن وتستعيد

والشركسيات السبايا حول مضجعه الرغيد

يسقطن فوق فراشه.. جيدا فجيد

وخليفة الإسلام والملك السعيد

يرمي.. ويأخذ ما يريد

---

(١) نفسه ج٦، ص٥٨٩ - ٥٩٠.

(٢) نفسه ج٢، ص٦٢٠.

إن الإبداع الأدبي لا يمكن أن يكون بمعزل عن التأثر والتأثير «وإلا أصبح كل شاعر عالما خاصا بذاته، مغلقا على نفسه عوامل التأثر والتأثير، وما هكذا الواقع. صحيح أنه لكل شاعر عالمه الخاص، ولكن هذا العالم ليس مغلقا على نفسه، لا تهب عليه رياح ثقافات المحيط أو مؤثرات الغير»[١].

ولعدم إدراك بعض النقاد العرب القدامى لقضية التأثير والتأثر، كانت قضية السرقات الشعرية من القضايا التي شغلتهم ردحا من الزمان، وقد اقتصر نهجهم فيها على كشف السرقات وتحديد مستوياتها من خلال مقابلة البيت - موضع الشك - بعدة أبيات أخر، لعدة شعراء، وذلك عبر عناصر المبنى والمعنى، وأوجه البلاغة، وعلى امتداد الحيز الزمني، بدءا من الأقرب إلى الأبعد، ورسموا الحدود التي يمكن أن تحدث فيها السرقة.

ويرى البعض أن النقاد القدامى في تناولهم لقضية السرقات الشعرية قد «عرضوا عضلاتهم الثقافية، مؤيدين أو معارضين، في قضية نراها اليوم خاسرة. ولو أنهم آمنوا بمسألة المثاقفة، وبقضية التأثر والتأثير، لكفاهم ذلك شر القتال، ولجاؤوا بمسائل أجدى للنقد الأدبي»[٢].

وهذا الرأي في قضية السرقات الشعرية ليس بمستغرب في النقد الحديث بعد ظهور مصطلح النص الغائب والتعالق النصي والتناص، ولكن المستغرب أن يكون لهذا الرأي جذوره في النقد القديم كما أشرنا إلى ذلك في الفصل الأول «فنظرية النظم الجرجانية التي تغيّر المعاني بتغيير علاقات نسجها، وصياغتها، واستبدال ألفاظها أضعفت الاتهام بالسرقة الشعرية وحصرتها في أخذ التعابير الجاهزة نظما ولفظا، وفي بعض المعاني التخييلية»[٣].

ويظهر لنا مما سبق أن هناك إدراكا قديما لأثر الموروث الأدبي في الإبداع الشعري، وإن تغيرت طرق التعبير عن هذا الأثر بألفاظ تصل في أسوأ أحوالها إلى

---

(١) نفسه ص١٢٧. (٢) نفسه ص١٢٧ - ١٢٨.

(٣) خليل أبو جهجه: الحداثة الشعرية العربية، ص٥٢، مرجع سابق.

السرقة والإغارة والاختلاس، وفي أحسن أحوالها إلى الاقتباس والتضمين والاحتذاء والموارده، ليطالعنا بعد ذلك مصطلح النص الغائب ثم التناص في النقد الحديث،وهذا لا يعني أن نظرة النقاد العرب إلى القضية كانت ظلامية بل إنهم تناولوها من ناحية فنية وعدوها ضربا من ضروب البلاغة كما أشرنا إلى ذلك سابقا.

إن الشعراء يجدون أنفسهم أمام إرث كبير من الشعر خلفه لهم أجدادهم الشعراء، وقد اختلفت نظرة الشعراء إلى هذا الإرث، فشعراء النصف الأول من القرن التاسع عشر رأوا في الشعراء القدماء «أمراء الكلام، وعنهم تروى الحكم والآداب، والبلاغة التي يعجز عن مثلها ذوو الألباب»[١] ولهذا شمروا عن سواعدهم ليغترفوا من خزائن الأدب العربي القديم، وأثقلوا ذاكرتهم بالموروث القديم، ولهذا أنتجوا شعرا مماثلا للشعر القديم على مستوى الشكل والمضمون.

ولقد حجب الأخذ بالقديم النظر إلى كل جديد إلى أن مالت شمس القرن التاسع عشر نحو الأصيل، فظهر تيار من الشعراء فتح عينا على القديم وأخرى على الجديد، فأعطى إنتاجا أدبيا امتزجت فيه الأصالة بالحداثة.

ولقد كان إليوت من أكثر الشعراء الغربيين تأثيرا في شعرائنا المعاصرين وكان من أهم ما تأثروا به منه - كما ذكرنا سابقا - دعوته إلى الارتباط بالموروث فهو يرى أنه «ليس لشاعر أو فنان في أي نوع من الفنون قيمته الكاملة في نفسه، وإنما تترتب قيمته على أساس علاقته بالسلف من الشعراء والفنانين»[٢]

ولأن الشعر العربي المعاصر لم يكن طفرة، بل ظل يرتبط ارتباطا عضويا بالحركات الإبداعية في التراث العربي، وبما أنتجته العبقرية الإنسانية على مرّ العصور، فيمكننا القول أن الشعراء بمختلف اتجاهاتهم قد تمثلوا الشعر القديم، وإن الاختلاف يكمن فقط في طريقة تمثل هذا الموروث، فإذا كان شعراء مدرسة الإحياء رأوا أن تمثل الموروث الشعري يكمن في الالتزام بعمود الشعر، وجزالة اللغة، ووحدة الوزن

(١) نقلا عن المرجع نفسه، ص٥٨.

(٢) نقلا عن علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، مرجع سابق.

والقافية، وتعدد الموضوعات، والالتزام بالمطلع الطللي، فإن رواد الشعر الحديث ومن جاء بعدهم من الشعراء قد اختلفت طريقة تمثلهم لهذا الإرث، بما يتناسب مع تطلعاتهم ورؤاهم الحديثة.

ولم يقتصر شعراؤنا المعاصرون على مجرد تضمين بيت أو شطر بيت في قصائدهم بل تجاوزوا ذلك إلى الإشارة والتلميح بالبيت، كما أنهم استحضروا شخصيات أدبية حاضرة في ذهن المتلقي، وقد استطاعوا إلى حد كبير توظيف هذه الشخصيات بما يخدم نتاجهم الشعري.

ونزار قباني واحد من الشعراء الذين وصفوا بموقفهم المعادي للتراث، والمنحاز إلى العصر الحديث، إلا أن «مقولة انسلاخ القباني عن التراث ووقوفه موقفا رافضا للمعطيات التي يقدمها ذلك التراث تبدو مظنة للشك ومحتاجة إلى نظر موضوعي جديد»[١] فالشاعر لا يستطيع الانسلاخ من تراثه عامة والشعري منه خاصة.

٢ـ ٢ـ ١ـ الموروث الأدبي الشعري:

وفي حديثنا عن أثر الموروث الشعري فيما أنتجه القباني فإننا سنقسم هذا الموضوع إلى ستة محاور هي:

المعجم اللغوي

الشكل الشعري

المطالع الشعرية

الصور الشعرية التراثية

استحضار شخصيات أدبية

استثمار النص الشعري السابق

٢ـ ٢ـ ١ـ أ - المعجم الشعري القديم في شعر نزار:

وإذا نظرنا إلى ما أبدعه نزار قباني نجد أن معجمه اللغوي لا ينسلخ عن لغة

---

(١) سامح رواشدة: أثر التراث في شعر نزار قباني، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الرابع عشر، العدد الخامس، ١٩٩٩م، ص٢٤٣.

التراث التي ما تزال تمثل لغة الحاضر، تلك اللغة المحملة بمدلولات وإيحاءات ظلت عالقة بها منذ أن نطق الناس تلك اللغة.

ويمكن تقسيم ألفاظ اللغة إلى قسمين: ألفاظ لم تعد متداولة تداولا شائعا بين المتعاطين لهذه اللغة وإن كانت شائعة في الماضي، وألفاظ حية لم تكن شائعة في الماضي، ولعل نزارا كان ميالا إلى هذا النوع من اللغة انسجاما مع نزعته التجديدية فاللغة عنده شراكة لا يجوز فسخها من طرف واحد[١].

والمطلع على شعر نزار يجد أمامه ثلاثة أنماط من لغة الخطاب الشعري الأول: نمط اللغة الفصحى بقواعدها وأحكامها المقدسة، والثاني: نمط اللغة العامية البسيطة والشعبية المتداولة،والثالث: نمط اللغة الثالثة البديلة عن النمطين السابقين. وهذه الأنماط جميعها لا يمكن أن تنسلخ عن جذورها، فالنمط الأول له جذوره الفصحى، والثاني له جذوره الشعبية، والثالث له جذور مزيجة بين العامية والفصحى، ولهذا سيكون المعجم الشعري الموروث حاضرا في الأنماط الثلاثة سواء كان شعرا فصيحا أم شعرا شعبيا.

وليس مدار عملنا في هذا المبحث البحث عن المعجم الشعري بأكمله عند نزار، بل إننا سنورد بعض النماذج لإثبات مدى حضور المعجم الشعري القديم فيما أبدعه نزار، ومن هذه النماذج بعض أبيات قصيدته «غرناطة» التي نجد بعض ألفاظها تنحدر من ذاكرة لغوية تراثية يقول:

وأمية راياتها مرفوعة وجيادها موصولة بجياد
وجه دمشقي رأيت خلاله أجفان بلقيس، وجيد سعاد
في طيب (جنّات العريف) ومائها في الفل، في الريحان، في الكبّاد
يتألق القرط الطويل بأذنها مثل الشموع بليلة الميلاد[٢]

فالمتمعن في الأبيات السابقة يلاحظ أن مفردات مثل « أمية - راياتها مرفوعة -

---

(١) نفسه ص ٢٤٣.

(٢) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٣، ص٥٧٠ - ٥٧٢.

جياد - جيد - جنات العريف - القرط الطويل » كلها مفردات لغوية تجنح إلى المعجم القديم وتبتعد نسبيا عن المعجم المعاصر، وكأن الشاعر أراد من المزاوجة في قصيدته بين المعجم المعاصر والمعجم القديم أن يمزج الحياة الحاضرة بالحياة الغابرة.

وفي قصيدته «ترصيع بالذهب على سيف دمشقي» نجد كذلك المعجم التراثي حاضرا في قوله:

ما وقوفي على الديار، وقلبي كجبيني، قد طرّزته الغصون
لا ظباء الحمى رددن سلامي والخلاخيل، ما لهن رنين[1].

وهنا نلاحظ حضور المعجم التراثي متمثلا في قوله: «وقوفي على الديار - ظباء الحمى - الخلاخيل » وإذا كانت لفظة «وقوف» حاضرة في المعجم المعاصر فإنها مع لفظة «الديار» أعطت طابعا تراثيا، وكذلك لفظة «الظباء» مع « لفظة «الحمى» أعطت الطابع نفسه.

وفي القصيدة نفسها يقول مخاطبا دمشق:

فانقسمنا قبائلا وشعوبا واستبيح الحمى، وضاع العرين
كيف أهواكِ والحمى مستباح هل من السهل أن يحب السجين؟
بكِ عزّت قريش بعد هوان وتلاقت قبائل وبطون
اسحبي الذيل، يا قنيطرة المجد وكحل جفنيك يا حرمون[2]

إن الناظر في الأبيات يدرك أن مفردات مثل « قبائل - استبيح الحمى - العرين - الحمى مستباح - قريش - بطون - اسحبي الذيل » كلها مفردات ليست شائعة في الاستخدام المعاصر، وهذا يعطي دلالة واضحة على تعالق النص النزاري مع النصوص الشعرية التراثية على المستوى المعجمي.

ومما نذكره في هذا المحور قوله في قصيدة «حوار ثوري مع طه حسين»:

تستبد الأحزان بي فأنادي آه يا مصر من بني قحطان

---

(١) نفسه ص ٤٣٠.

(٢) نفسه ص٤٣٧ - ٤٤٢.

تاجروا فيكِ ساوموكِ استباحوكِ وباعوك كاذبات الأماني

تركوا السيف والحصان حزينين وباعوا التاريخ للشيطان

أيّها الغارقون في نعم الله ونعمى المربربات الحسان

قد رددنا جحافل الروم عنكم ورددنا كسرى أنوشروان

وحمينا محمدا وعليّا وحفظنا كرامة القرآن

فادفعوا جزية السيوف عليكم لا تعيش السيوف بالإحسان[1]

إن الأبيات السابقة حافلة بالمعجم الشعري التراثي كما يظهر في المفردات «بنو قحطان - ساموك - استباحوك - السيف - الحصان - المربربات - جحافل - جزية» واستخدام نزار لهذا المعجم جاء متناسبا مع موضوع قصيدته، التي يقف فيها موقفا إيجابيا من الماضي الذي يستحضره ليكون شاهدا على الحاضر.

ونجد المعجم التراثي حاضرا في تلك القصائد التي يقف فيها موقفا سلبيا من الفكر العربي كما في قصيدة «أبو جهل يشتري فليت ستريت» التي يصور فيها دخول العرب إلى لندن بأنه كارثة يقول:

هل أصبحت إنجلترا؟

تصحو على ثرثرة البدو..

وسمفونية النعال؟؟

هل أصبحت إنجلترا؟؟

تمشي على الرصيف، بالخف.. والعقال؟؟

وتكتب الخط من اليمين للشمال..

سبحانه مغيّر الأحوال!!

....

هاهم بنو عبس.. على مداخل المترو

(١) نفسه ص٤٨٠ - ٤٨٣.

يعبّون كؤوس البيرة المبرّده..
وينهشون قطعة..
من نهد كل سيده..[١]

فالشاعر في هذا النص يستخدم جملة من المفردات التراثية ليرسم من خلالها الأجواء العربية القديمة التي حلت على إنجلترا بوصول العرب إليها مثل «البدو - النعال - الخف - العقال - بنو عبس» وتظهر تراثية هذه المفردات أكثر كلما نظرنا إلى المفردات المجاورة لها في القصيدة مثل «إنجلترا - سمفونية - الرصيف - المترو - البيرة المبرّدة» كما نجد هذا المعجم التراثي حاضرا في شعر نزار في تلك القصائد التي يزدري فيها التراث ويقف منه موقفا سلبيا كما في قصيدة «الوصية» التي يظهر فيها ناقما على ماضي الشرق يقول:

أفتح صندوق أبي..
أمزق الوصيه.
أبيع في المزاد ما ورثته:
مجموعة المسابح العاجيه
طربوشه التركي، والجوارب الصوفيه.
وعلبة النقوش، والسماور العتيق، والشمسيه.
أسحب سيفي غاضبا
وأقطع الرؤوس، والمفاصل المرخيه
وأهدم الشرق على أصحابه
تكيّة... تكيّه....

....

أدخل مثل الموت من نافذة الخليفه.
يحسبني مرتزقا..

---

(١) نفسه ج٦، ٣٩٠-٣٩٢.

دبّجتُ في مديحه قصيدة همزيه

يأمر لي من بيت مال المؤمنين كل ما أطلبه..

عباءة من قصب

وساعة من ذهب

ومن نساء قصره محظيه..[(١)]

لقد حفلت هذه القصيدة بمفردات تراثية استثمرها نزار في نصه وإن كان يعلن رفضه لها مثل «المسابح - السماور - التكيّة - الخليفة - القصيدة الهمزية. المحظيّة» كما يستحضر مفردات تراثية أخرى مثل «صندوق الأب - بيت مال المؤمنين - العباءة» والمتتبع للقصيدة سيجدها حافلة بهذا النوع من المفردات.

وخلاصة القول أن استحضار نزار للمعجم التراثي يكون أكثر وضوحا في نوعين من القصائد، الأولى تلك التي تحمل طابعا إيجابيا من التراث كما في قصائد الانتصارات التي يستحضر فيها الماضي بشكل إيجابي، والثانية تلك القصائد التي يكون فيها ناقما على الماضي، ومتمردا على التراث فيكون استحضاره لها سلبيا.

٢ـ ٢ـ ١ـ ب - الشكل الشعري التراثي:

أما على مستوى الشكل الشعري فإن نزارا رفض ربط التجديد والتحديث في الشعر العربي بتحطيم الشكل القديم، بل أكد ضرورة المحافظة على الشكل القديم إلى جانب الأشكال الجديدة، وربما كان احتفاظ نزار قباني بالشكل العمودي في الكثير من أشعاره، هو الذي جعل النقاد يرفضون تصنيفه ضمن قائمة شعراء الحداثة والتجديد، يقول: «القصيدة العمودية ثوب من الأثواب موجودة في خزانتي، مثل جميع الأثواب، ولا أحد يرغمني على بيعه في المزاد العلني، إنها موجودة جنبا إلى جنب مع قصيدة التفعيلة، والقصيدة الدائرة، وقصيدة النثر. خزانة التاريخ إذن ملأى بعشرات الأزياء والأشكال والألوان»[(٢)]

(١) نفسه ج٣، ص٢٤٩ - ٢٥٥.

(٢) نفسه ج٨، ص٣٩٢.

ومن المقولة السابقة لنزار نستشف مدى تمسكه بالموروث الشعري القديم على مستوى الشكل، فلم يتخل عن الشكل العمودي ولم يبعه في المزاد العلني، فقد ظل معتمدا على المعمارية القديمة للقصيدة العربية في شعره،وخاصة السياسي منه جنبا إلى جنب مع الأشكال الأخرى للقصيدة.إن المتتبع لما أنتجه نزار يلاحظ أن الشكل العمودي قد ظل حاضرا في شعره منذ أعماله الأولى «قالت لي السمراء» ١٩٤٤م، وحتى آخر ما وصل إلينا من شعره. وإذا كان الشكل العمودي أكثر حضورا في شعره السياسي إلا أنه ليس معدوما في الأغراض الأخرى، ولا يوجد أدل على تمسك نزار بالمعمارية القديمة من تلك القصيدة، التي كتبها في أخريات عمره، عند أدائه لمناسك العمرة ووقوفه بالحضرة النبوية عام ١٩٩٧م قائلا: [الكامل]

عز الورود وطال فيك أوام ... أرّقت وحدي والأنام نيامُ
ورد الجميع ومن سناك تزودوا ... وطردت عن نبع السنا وأقاموا
ومنعت حتى أن أحوم ولم أكد ... وتقطعت نفسي عليك وحاموا
قصدوك وامتدحوا ودوني أغلقت ... أبواب مدحك فالحروف عقام
أدنو فأذكر ما جنيتُ فأنثني ... خجلا تضيق بحملي الأقلام
أمن الحضيض أريد لمسا للذرى ... جل المقام فلا يُطال مقام
وزري يكبلني ويخرسني الأسى ... فيموت في طرف اللسان كلام
يممت نحوك يا حبيب الله في ... شوق تقض مضاجعي الآثام(١)

٢ـ ٢ـ ١ـ ج - المطالع الشعرية:

وبالإضافة إلى تأثر الشاعر باللغة التراثية والمعجم الشعري القديم، وعدم تخليه عن الشكل العمودي للقصيدة، نجد في شعره ملمحا آخر من ملامح التأثر بالموروث الشعري يتمثل في اصطناعه لمطالع تشبه إلى حد ما مطالع القصائد العربية القديمة، من حيث الاستهلال بالمطلع الطللي أو الغزلي، وهذا نجده في قصائده ذات

(١) نزار قباني في مدح سيد الخلق، نقلا عن حبيب بو هرر، تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، ص٢٧٢، مرجع سابق.

البعد الوطني والقومي والسياسي.

ففي قصيدته «ترصيع بالذهب على سيف دمشقي»[(١)] يبدأ الشاعر بمطلع غزلي يقول فيه:

أتراها تحبني ميسون؟
أم توهمتُ.. والنساء ظنون
كم رسول أرسلته لأبيها
ذبحته تحت النقاب العيون
كم قُتلنا في عشقنا.. وبُعثنا
بعد موت، وما علينا يمين
يا ابنة العم، والهوى أموي
كيف أخفي الهوى، وكيف أبين

إن المطلع الغزلي يبدو واضحا في الأبيات السابقة متجسدا في «ميسون» التي أدخلت الحيرة في نفس الشاعر فراح يتساءل عن حبها له من عدمه، ولهذا يرسل لها الرسل كما يفعل الشعراء قديما فتصدهم،ويعجز شاعرنا عن إخفاء حبه ولهذا يقف على أطلال ديارها قائلا:

ما وقوفي على الديار، وقلبي
كجبيني، قد طرّزته الغصون
لا ظباء الحمى رددن سلامي
والخلاخيل، ما لهن رنين

هذه صورة العشاق من شعراء السلف، يقفون على الأطلال وينادون ولا من مجيب، فشاعرنا يتمثلهم في نصه ويفعل فعلهم ولهذا يستعيد الذكريات كما كانوا يستعيدون قائلا:

---

(١) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ص٤٢٩.

يا زمانا في الصالحية سمحا
أين مني الغِوى، وأين الفتون
يا سريري.. ويا شراشف أمي
يا عصافير.. يا شذا.. يا غصون

وهنا تنكشف ميسون على أنها تمثل وجه المدينة التي سكنت وجدان شاعرنا، وتربعت على عرش قلبه رغم فراقها وبعده عنها:

يا زواريب حارتي.. خبئيني
بين جفنيك، فالزمان ضنين
ها هي الشام، بعد فرقة دهر
أنهر سبعة... وحور وعين

ومن خلال النموذج السابق تبين لنا مدى تأثر نزار في بعض قصائده بمعمارية القصيدة العربية القديمة سواء في الشكل أو المطلع، وما قيل في قصيدة «ترصيع بالذهب على سيف دمشقي» ينطبق على قصائد أخرى مثل «موال بغدادي»[١] و«مواويل دمشقية إلى قمر بغداد»[٢]

٢ـ ٢ـ ١ـ د - الصور الشعرية التراثية:

ومن ملامح حضور الموروث الشعري عند نزار، تلك الصور الشعرية التقليدية التي حفل بها الشعر العربي القديم، متمثلة في التشبيهات والاستعارات التي أصبحت مشاعة للجميع، يتفيّأ منها أنّى شاء، وأول ما يطالعنا في شعر نزار تلك التشبيهات والاستعارات المتعلقة بوصف المرأة في الموروث الشعري العربي، فقد شبه شعراء العرب المرأة بالقمر والشمس والظبي، كما شبهوا سواد شعرها بالليل، وهذه الصور نجدها حاضرة فيما أبدعه نزار.

لقد شبه نزار محبوبته بالقمر في مواضع كثيرة في شعره ومن هذه المواضع على

(١) نفسه ج٣، ص٥٢٣.
(٢) نفسه ج٣، ص٥٠١.

سبيل المثال لا الحصر قوله في قصيدة «**٢٢** نيسان»:

ضل إزميلي إذا لم تصبحي

قمرا. أو شرفة من قمر[(١)]

وقوله في قصيدة «ثلاث بطاقات من آسيا»:

فبعد عينيك أنا..

لا أعرف السلام

قطعتُ في تشريدي الطويل

يا قمري..

يا أرنبي الجميل[(٢)]

وقوله في «قصيدة غير منتهية في تعريف العشق»:

وبأن القمر الهارب من بلدتنا..

جاء يستأجر بيتا وسريرا[(٣)]

إن النماذج السابقة التي أوردناها،تجعلنا في أجواء من الصور البلاغية، تشبه تلك أجواء التي حفلت بها القصيدة القديمة، وإن اختلفت قصائد نزار السابقة من حيث الشكل عن القصائد القديمة، وكما شبه الشعراء السابقون محبوباتهم بالشمس فكذلك فعل نزار في قصيدته «يد» موظفا تقنية الاستعارة:

الشمس.. نائمة على كتفي

قبلتها ألفا ولم أتعبْ[(٤)]

كما تطالعنا في شعر نزار صورة تقليدية أخرى متمثلة في تشبيه سواد الشعر بسواد الليل، وهي من الصور المنتشرة في شعره ومن النماذج التي نوردها في هذا الصدد ما قاله في قصيدته «ذئبة»:

---

(١) نفسه ج١، ص٢٦٧.

(٢) نفسه ج١، ص٤٠٩.

(٣) نفسه ج٢، ص٧٤.

(٤) نفسه ج١، ص٤٢٧.

تلوب خلال المصابيح

نهرا.. أضاع مصبه

على شعرها الغجري

يئن مساءٌ.. ورهبه(١)

وقوله في قصيدة «الحسناء والدفتر»:

قالت: أتسمح أن أزيّن دفتري

بعبارة، أو بيت شعر واحد..

بيت أخبئه بليل ضفائري

وأرجه كالطفل فوق وسائدي(٢)

وقوله في قصيدة «ماذا أقول له»:

ماذا أقول، إذا راحت أصابعه

تلملم الليل عن شعري وترعاه؟(٣)

أن النماذج السابقة تعيدنا إلى ما ورد في الشعر العربي من تشبيه سواد الشعر بسواد الليل، وهي صورة أصبحت مألوفة عند القارئ العربي، وإن كانت هذه الصورة ترد عند نزار في غير التركيب التقليدي المألوف.

كما نجد الكناية العربية «أنت ترقم في الماء وتنفخ في الرماد» التي استخدمها العرب قديما للتعبير عن فعل شيء غير مجد حاضرة في قصيدة «أخبروني» حيث يقول:

يا رخيص الأشواق.. خمس سنين

كنتُ أبني على دخان ورمل(٤)

كما نجد ملمحا آخر من ملامح التأثر بالصور الشعرية القديمة تتمثل في استحضار ما لم يعد حاضرا في الحياة المعاصرة من المشبه به، كما نجد في قصيدته

---

(١) نفسه ج١، ص١٥٩.

(٢) نفسه ج١، ص٤٨٠.

(٣) نفسه ج١، ص٥٠٤.

(٤) نفسه ص ٤٢٩.

«ورقة إلى القارئ» حيث يقول:

كميس الهوادج... شرقية

ترش على الشمس حلو الحدا

كدندنة البدو فوق سرير

من الرمل، ينشف فيه الندا[١]

إن تشبيه شاعرنا لحركة محبوبته بميس «الهوادج» مستحضرا «الحدا» و«دندنة البدو» و«الرمل» تنقلنا إلى صورة البادية العربية التي هي في حقيقتها بعيدة عن بيئة نزار الغارقة في المدنية فهو بهذه الصورة إنما يتمثل الشعر العربي القديم.

٢ـ ٢ـ ١ـ هـ - استحضار الشخصيات الأدبية:

ومن ملامح تأثر نزار بالموروث الشعري، استحضاره لعدة شخصيات أدبية، مرتبطة بحادثة من الأحداث، أو بقضية من القضايا،أو بصفة من الصفات تميزها عن غيرها، محاولا أن يجعل منها

شاهدة على العصر، بعد أن يبعثها من مرقدها ويسكنها في بيوت الحاضر، ويلبسها شيئا من ثياب العصر الجديد، وينطقها بلسان لم تنطق به من قبل.

ولقد كان لشخصية عنترة النصيب الأوفر في شعر نزار من بين الشخصيات الأدبية التي يستحضرها حيث نجد عنترة حاضرا بقوة في شعره، إلا أن هذا الحضور يتمركز في الجانب السلبي فقط، فهو رمز للجبروت والقوة والاستبداد وغريزة الجنس، على خلاف ما تظهر به شخصية عنترة في الحكي الشعبي الذي يجعل منه رمزا للعزة ونصرة الجار ونجدة القبيلة.

ففي قصيدة «رسالة إلى رجل ما» يظهر عنترة نموذجا للرجل الشرقي الذي يصادر أحلام النساء، ويمارس الحجر على عواطفهن، ويبني تاج شرفه من جماجمهن، ويحرمهن من التعليم، حتى أصبحت المرأة لا تستطيع كتابة رسالة فتقول معتذرة:

---

(١) نفسه ص١٥.

يا سيدي!

عنترة العبسي خلف بابي

يذبحني..

إذا رأى خطابي..

يقطع رأسي..

لو رأى الشفاف من ثيابي..

يقطع رأسي لو أنا عبّرت عن عذابي..[١]

وفي القصيدة نفسها يجعل عنترة رمزا للرجل الشرقي المفتون بالجنس يقول:

صداع الجنس.. مفترس جماجمنا

صداع مزمن بشع من الصحراء رافقنا

فأنسانا بصيرتنا، وأنسانا ضمائرنا

وأطلقنا..

قطيعا من كلاب الصيد.. نستوحي غرائزنا..

أكلنا لحم من نهوى ومسّحنا خناجرنا..

وعند منصة القاضي صرخنا «وا كرامتنا»

وبرّمنا كعنترة بن شداد شواربنا..[٢]

وفي قصيدته «وبر الكشمير» يستحضر نزار شخصية عنترة والزير، وأيام جرير، ويرى أن تاريخهم وما روي من أخبارهم، نصفه تزوير لا يلامس الحقيقة. يقول:

سيدتي !

هذا عصر العنف..

وعصر الجنس..

وعصر الدهشة والتغيير..

---

(١) نفسه ج١، ص٥٧٧.

(٢) نفسه ج١، ص٦٣٩.

فلنهرب من سيف السياف،
وقصة عنترة والزير..
مدفون جسمك، تحت الرمل الساخن، من أيام جرير
مهروس نهدك، مثل شريحة لحم، في أسنان أمير..
لا وقت لدينا للتاريخ...
فنصف حوادثه تزوير...[١]

كما نجد هذا الاستدعاء السلبي لشخصية عنترة حاضرا بشكل بارز في قصيدته «يوميات شقة مفروشة»[٢] التي يتخذ فيها شخصية عنترة محورا لقصيدته ويلبسه حلة غارقة في العصرية ويجعله رمزا للرجل الشرقي المتسلط الغارق في عالم الجنس والمال:

عنترة يقيم في ثيابنا.
في ربطة الخبز..
وفي زجاجة الكولا..
وفي أحلامنا المحتضره.
في عربات الخس،والبطيخ،
في الباصات في محطة القطار،
في جمارك المطار،
في طوابع البريد،
في ملاعب «الفوتبول»،
في مطاعم (البيتزا)
وفي كل فئات العملة المزوره..[٣]

ونلاحظ أن شخصية عنترة في النماذج التي أوردناها وفي نماذج أخرى

(١) نفسه ج٢، ص٤٦.
(٢) نفسه ج٦، ص٥٤٤.
(٣) نفسه ج٦، ص٥٤٤.

عديدة من شعر نزار تستدعى في الجانب السلبي، لترمز إلى الرجل الشرقي المستبد المتسلط، على خلاف ما تستحضره الذاكرة العربية التي تصور عنترة بأنه رمز العزة والشهامة والنجدة، وربما دعوة نزار إلى مراجعة التراث كانت سببا في تغييره لملامح شخصية عنترة في شعره، فهذه الشخصية التي أصبحت وثنا يعبد في المتخيل العربي أراد نزار أن يكسر ويحطم قدسيتها، ويكشف حقيقتها الخفية التي يقف خلف أستارها الرجل الشرقي.

كما تجدر الإشارة إلى أن شاعرنا قد يكون مستدعيا لشخصية عنترة بالدلالة الشعبية المعاصرة له في العالم العربي خاصة عندما يكسو هذه الشخصية ثوبا عصريا. كما هو الحال في قصيدة «يوميات شقة مفروشة».

ومن الشخصيات الأدبية التي يستحضرها نزار في شعره شخصية امرئ القيس، إلا إن استحضاره لهذه الشخصية كان أقرب إلى الجانب السياسي منه إلى الأدبي، فهو رمز لمن يبحث عن ملك من الغبار، بلا تاج ولا كرسي يقول في قصيدته «هوامش على دفتر الهزيمة»:

في كل عشرين سنه.
يأتي امرؤ القيس على حصانه
يبحث عن ملك من الغبار[١]

إن امرأ القيس أصبح بعد هزيمة ١٩٩١م رمزا لكل حاكم يتمسك بملك صوري، فكما أن امرأ القيس أصبح أضحوكة عند القيصر يمنيه الأمنيات الكاذبة حتى قضى عليه، فكذلك الحكام العرب أصبحوا في قبضة الغرب يرفعونهم متى أرادوا ويحطمونهم متى أرادوا.

ورغم أن استحضار نزار لشخصيتي امرئ القيس وعنترة كان سلبيا، إلا أن الأمر اللافت للنظر في هذا الاستحضار، أن يكون عنترة صاحب المحبوبة الواحدة «عبلة» رمزا لغريزة الشرقي للجنس، في حين لا يكون امرؤ القيس كذلك رغم كثرة

---

(١) نفسه ج٦، ص٥٢٤.

محبوباته وتصريحه السافر بالجنس في شعره، وأن يكون عنترة ذلك العبد الأسود المعروف بابن زبيبة، المغلوب على أمره لولا عصاميته في إثبات ذاته رمزا للاستبداد والجبروت، في حين لا يكون امرؤ القيس كذلك رغم أنه ملك ابن ملك، ولعل نزارا أراد أن يوغل في احتقار الحاكم المستبد ليجعل من عنترة ذلك العبد الأسود رمزا له.

كما يستحضر نزار شخصيتي أبي زيد الهلالي ومجنون ليلى، ففي قصيدته «محاولة لاغتيال امرأة» يتعرى من التاريخ، ومن ملك بني عثمان، ومن عصر المماليك، ومن رقص الدراويش، ثم يقرأ هو ومحبوبته قصص أبي زيد الهلالي ومجنون ليلى يقول:

قرأنا عن أبي زيد الهلالي..
وعن مجنون ليلى..
وضحكنا..
ونسينا اللغة الأم..
اخترعنا لغة أخرى..
لفظنا جملا مبتورة.. فارغة من أي معنى...
ورمينا جانبا..
أقنعة الشمع، وعقل العقلاء
وتعمّدنا بماء الحب والجنس..
تطهّرنا..
رجعنا أبرياء(١)

فكما أن قيسا بن الملوّح يفقد عقله عندما يرى ليلى، ويبتعد عن الجادة في سبيل حبه لها، تاركا ديار بني عامر، ليلحق بمحبوبته في ثقيف أرض زوجها ورد، فشاعرنا كذلك في لحظة الحب يرمي جانبا بعقل العقلاء ليلتحق بزمرة المجانين في عالم الحب، وهذا التوظيف لشخصية مجنون ليلى جاء منسجما مع ما تحتفظ به الذاكرة

---

(١) نفسه ج٢، ص١٤٥-١٤٦.

العربية فيما يتعلق بهذه الشخصية.

كما يستحضر نزار في قصيدته «إلى أين يذهب موتى الوطن؟» شخصية أبي الطيب المتنبي في خضم حديثه عن الاستبداد والتسلّط في البلدان العربية، محاولا بالشعر إنهاء عصر التخلف، وتفجير عصر جديد، وتغيير كون، وإشعال نار،ولهذا يبحث عن المتنبي في هذا العصر:

بحثتُ طويلا عن المتنبي

فلم أر من عزة النفس

إلا الغبار..

بحثت عن الكبرياء طويلا

ولكنني لم أشاهد

بعصر المماليك

إلا الصغار.. الصغار..[١]

وهذا الاستحضار الإيجابي لشخصية المتنبي قد جاء منسجما مع ما استقر في الذاكرة العربية عن شخصية المتنبي رمز العزة والكبرياء، فشاعرنا يبحث في الحاضر عن الماضي،فلا يجد منه إلا الغبار، ويجد أن ما بقي من الماضي في الحاضر هو عصر المماليك، الذي يعيد نفسه مرة أخرى، بكل ما فيه من مذلة وصغار.

كما يستحضر شاعرنا شخصية رابعة العدوية في قصيدته «قطتي الشامية» جاعلا منها رمزا للتحرر من عقد النفس، وكشف الأقنعة والحجب، فهي شهيدة عشق، ترى محبوبته نفسها فيها يقول على لسان محبوبته مخاطبة إياه:

حررني.. من عقدي الأولى..

مزّق.. أقنعتي الشمعيه..

وادفني.. تحت رماد يديك

(١) نفسه ج٦، ص٦٠٨.

شهيدة عشق صوفيّه..
ادفني..
حيث يشاء الحب..
أنا رابعة العدويّه..[1]

ولعلنا ندرك من خلال استعادة شخصية رابعة العدوية أنها كانت عاشقة للذات الإلهية، وأن خطابها فيما أنتجته شعرا ونثرا كان موجها لهذه الذات، فإذا أدركنا من النص السابق أن الشاعر جعل محبوبته بمنزلة رابعة العدوية، فلنا أن نتصور المنزلة التي جعل نفسه فيها، إنه أصبح إلها عند محبوبته، يمتلك الخوارق التي يعجز عنها غيره.

ويحاول شاعرنا في قصيدته «حب استثنائي لامرأة استثنائية» أن يعتذر لفتاة ذات الثمانية عشر ربيعا، المغرمة به، بعد أن عاملها معاملة الأستاذ الجامعي لطالبته، التي كانت تنتظر منه أشعار الغزل فراح يسمعها أشعار التصوف، لابسا ثوب ابن الفارض، وجلال الدين الرومي وابن عربي. يقول:

لهذا أشعر برغبة طاغية في الاعتذار إليكِ..
عن جميع أشعار التصوّف التي أسمعتكِ إياها..
يوم كنتِ تأتين إليّ..
مليئة كالسنبله..
وطازجة كالسمكة الخارجة من البحر..
أعتذر إليكِ..
بالنيابة عن ابن الفارض، وجلال الدين الرومي،
ومحي الدين بن عربي
وعن كل التنظيرات.. والتهويمات.. والرموز..
والأقنعة التي كنتُ أضعها على وجهي، في

---

(١) نفسه ج١، ص٦٧٠.

غرفة الحب..[١]

ولم يقتصر استحضار نزار على شعراء العصور الماضية بل نجده يستحضر شخصيات معاصرة ففي «البحث عن مساحة للكتابة» يتحسر على بيروت وما حل بها مستحضرا الأخطل الصغير وأمين نخلة وفيروز متسائلا:

ماذا بقي من بيروت؟
ماذا بقي من بحرها، ورملها، وصدفها، وقرميدها
الأحمر، وأمطارها المجنونة؟
ماذا بقي من هذه الفراشة البحرية الجناحين، الخرافيّة
الألوان؟
ماذا بقي من صبوات الأخطل الصغير، ونمنمات أمين
نخلة، وصلوات فيروز؟[٢]

ومن خلال النماذج السابقة نلاحظ أن استحضار الشخصيات الأدبية يعد إحدى الظواهر التناصية التي يزخر بها شعر نزار، وقد كان توظيفه للشخصيات التي يستحضرها منسجما في الغالب مع ما تختزنه ذاكرة المتلقي إلا ما كان في شخصية عنترة التي كانت سلبية في جميع النماذج على خلاف ما تختزنه ذاكرة المتلقي العربي كما أشرنا سابقا، كما نلاحظ أن الشخصيات التي يستحضرها نزار كانت متنوعة في دلالتها، وجغرافيتها،وتاريخها، ممتدة من العصر الجاهلي وحتى العصر الحديث.

٢. ٢. ١. واستثمار وتوظيف النصوص الشعرية السابقة:

ومن ملامح تأثر نزار بالموروث الأدبي الشعري استلهامه لبعض النصوص الشعرية السابقة وتوظيفها في نصوصه الشعرية، ولم يكن استلهام نزار للنصوص الشعرية مقتصرا على عصر من العصور دون غيره، بل كان ممتدا من العصر الجاهلي وحتى العصر الحديث.فمن العصر الجاهلي نجده يستلهم من معلقة امرئ القيس في قصيدته «إلى عصفورة سويسرية» حيث يقول[الكامل]:

---

(١) نفسه ج٢، ص٦١٠ - ٦١١.

(٢) نفسه ج٢، ص٢٩٧.

أصـديـقـتـي: إن الـكـتـابـة لعنـة فـانجي بنفسك مـن جحيـم زلازلـي
فـكّـرتُ أنّ دفـاتـري هـي ملجـأي ثـم اكتشفـت بـأن شعـري قـاتلـي(١)

فمن قوله «ثم اكتشفت بأن شعري قاتلي» نستشف قول امرئ القيس [الطويل]:

أغـــرّكِ منـي أنّ حبّـكِ قاتلـي وأنـكِ مهمـا تـأمري القلب يفعـلِ(٢)

فإذا كان امرؤ القيس قتله حب فاطمة، فإن نزارا يكتشف بأن شعره قاتله، ولا يقتصر تأثر نزار بالمعلقة عند هذا الحد فقط بل إن نداءه لصديقته «أصديقتي» يشبه نداء امرئ القيس لمحبوبته في قوله[الطويل]:

أفـاطـم مـهـلا بـعـض هـذا التـدلـل وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي(٣)

كما أن نهاية الشطر الأول من بيت امرئ القيس «قاتلي» كان أساس بناء قافية قصيدة نزار.

ويظل نزار مسكونا بمعلقة امرئ القيس لهذا يظهر تأثره بها كذلك في قصيدته «مدنّسة الحليب» التي يتحدث فيها عن الزوجة التي تخون زوجها، وترمي بطفله على الأرض وهي بين ذراعي رجل آخر:[الخفيف]

كـم غـريب دخـل المـخـدع الزوجـي يـأبـى الحـيـاء أن تـدخـلـيـه
استـغـلـي غيـابــه... رُبّ بيـت هــدمتــه تـلـك المـقـيـمـة فيـه
والـرضيـع الـزحّـاف في الأرض يسعى كــل أمــر مــن حـولــه لا يعيـه
أمـــه فــي ذراع هـــذا الـمسـجّـى إن بـكـى الدهـر سـوف لا تـأتيـه(٤)

إن صورة المرأة بين ذراعي رجل غريب وطفل زوجها شاهد على تلك الخيانة هي صورة استلهمها نزار من امرئ القيس حيث يقول في معلقته واصفا إحدى مغامراته الغرامية:[الطويل]

---

(١) نفسه ج٦، ص١١.
(٢) الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات العشر، دار مكتبة الحياة،، بيروت، ١٩٨٣م، ص٤٢.
(٣) نفسه ص٤٢.
(٤) نزار قباني: الأعمال الشهرية الكاملة، ج١، ص٧٩.

فمثلك حبلى قد طرقتُ ومرضع | فألهيتها عن ذي تمائم محول
إذا ما بكى من خلفها انصرفت له | بشق وتحتي شقها لم يحوّل[١]

ويظهر لنا التشابه بين نصي امرئ القيس ونزار، وإن كان ثمة اختلاف فهو اختلاف فرضه الموضوع، فإذا كان امرأ القيس قد تحدث عن نفسه، فإن نزارا قد تحدث عن غيره، وإذا كانت أم الطفل في نص امرئ القيس قد تحولت إليه بشق واحد عندما بكى، فإن أم الطفل في نص نزار لن تأتيه ولو بكى الدهر بأكمله وهذا ما يسمى بالمبالغة في آليات التناص ليبيّن نزار من خلال هذه المبالغة أن الخيانة قتلت في المرأة عاطفة الأمومة وهذا ما سنتناوله في الفصل الرابع.

وفي قصيدته «بريدها الذي لا يأتي» يعبر عن عدم استجابة محبوبته لندائه بتغيير خطاباتها الباردة قائلا لها:[الكامل]

إني لأقرأ ما كتبتِ فلا أرى | إلا البرودة والصقيع المفزعا
عفوية كوني وإلا فاسكتي | فلقد مللتُ حديثكِ المتميّعا
حجريّة الإحساس لن تتغيري | إني أخاطب ميّتا لن يسمعا[٢]

فلا شك أن نزارا في قوله «إني أخاطب ميتا لن يسمعا» قد استشف ما سبقه إليه عمرو بن معدي يكرب الزبيدي في قوله معاتبا قومه:[الوافر]

لقد أسمعت لو ناديتَ حيا | ولكن لا حياة لمن تنادي
ولو نارا نفختَ بها أضاءت | ولكن أنت تنفخ في الرماد

ولقد أخرج نزار النص السابق عن المقام الذي قيل فيه (التوبيخ من أجل الاستنهاض) وأعاد توجيهه بما يتناسب مع نصه الحاضر المتعلق بالمرأة ليكون عتابا لمحبوبته.

ومن ضمن ما نذكره في هذا المحور ما جاء في قصيدته «المذبحة» حيث نجده يضمن قصيدته شطرا من بيت للسموأل، حيث يقول نزار متحدثا عن هجوم شنه ثمانية

---

(١) الزوزني: شرح المعلقات العشر، ص٣٩ - ٤٠، مرجع سابق.
(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص٥١٢.

رجال وكان المتكلم واحدا منهم على امرأة جميلة:

كنا ثمانية معا...

نتقاسم امرأة جميله

كنا عليها كالقبيله..

كانت عصور الجاهلية كلها

تعوي بداخلنا،

وأصوات القبيله..

كنا نمزمز لحم نهديها..

ونفترس الطفوله..

ونردد الأشعار والحكم القديمه:

«إن مات منا سيد...»

كنا نرددها بإعجاب،

ونفركُ في شواربنا الطويله..[١]

إن شاعرنا يستعيد الماضي في الحاضر من خلال سرده لتلك الحادثة، التي أعادته إلى عصر الجاهلية وما فيها من ظلم وتعد على حقوق المرأة، فمع أنهم كانوا ثمانية على امرأة واحدة إلا أنهم يفتخرون مرددين قول السموأل:[الطويل]

إذا مات منا سيد قام سيد ... قؤول لما قال الكرام فعولُ

فهذا الاستحضار للبيت وإن كان في غير الموضع الذي وضعه السموأل في نصه السابق إلا أنه جاء مناسبا في النص اللاحق بما هيأه له نزار من حسن توظيف حيث استدعاه مبتورا فأخرجه عن الأصل الذي قيل فيه. وسنتناول هذا البيت عند حديثنا عن آليات التناص في الفصل الرابع.

وعند قراءتنا لقصيدة «سلالات» نجد نزارا يعتد بذاتيته في الشعر فهو متفرد لا

(١) نفسه ج٢، ص١٢٣ - ١٢٥.

يشبه أحدا كما يقول:

أنا لا أشبه إلا صورتي

فلماذا شبهوني بعمر؟

ما تتلمذت على شعر المعري،

ولم أقرأ تعاليم سليمان الحكيم

إنني في الشعر لا آباء لي.

فلقد ألقيت آبائي جميعا في الجحيم(١)

وفي هذا النص الذي يبدو فيه نزار مزهوا بذاته، وبتفرده في الشعر، وأن لا آباء له بعد أن ألقى بهم في الجحيم، نستشف أن لشاعرنا آباء لم يستطع أن يتخلص من أثرهم حتى في هذا النص نجده يتناص تناصا مضادا مع الفرزدق الذي افتخر بآبائه الذين ورث عنهم الشعر قائلا:[الكامل]

وهب النوابغ لي القصائد إذ مضوا ... وأبو يزيد وذو القروح وجرول(٢)

وفي قصيدته «عند واحدة» يتحدث نزار عن الحب الذي أصبح مجرد ماض للذكرى قائلا:[الكامل]

مرّ الربيع على نوافذنا ... ومضى ليخبر أبننا متنا

ما للمقاعد لا تحس بنا ... أهي التي اعتادت أم اعتدنا

أين الحرائق؟ أين أنفسنا ... لمّا أضعنا نارها ضعنا

كنا، وأصبح حبنا خبرا ... فليرحم الرحمن ما كنا(٣)

فمن البيت الأخير نستشف قول الشاعر متحدثا عن مصير الإنسان:

بينا ترى الإنسان فيها مخبرا ... ألفيته خبرا من الأخبار

ولا يخفى علينا أن نزارا قام بإعادة توجيه النص السابق فأخرجه عن المعنى

---

(١) نفسه ج٦، ص١٥٣ - ١٥٤.

(٢) الفرزدق: ديوان الفرزدق، شرح علي خريس، ص ٤٣٥، مرجع سابق.

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص٣٣٨.

الأصلي الذي وضع له.

وفي قصيدته «تاريخنا ليس سوى إشاعة» يقول نزار:

من أين يأتينا الفرح؟

ما طار طير عندنا..

إلا انذبح..

ولا نبي جاءنا

إلا بأيدينا انذبح..

ولا أتانا مصلح، أو مبدع

أو كاتب، أو شاعر

إلا على وسادة الشعر..

انذبح..(١)

يتبين لنا من النص السابق أن نزارا كان يستحضر في ذهنه لحظة كتابة نصه قول الإمام الشافعي:

ما طار طير وارتفع   إلا كما طار وقع

ويتمثل حضور بيت الإمام الشافعي في نص نزار على مستويين: مستوى المعنى الذي أخذه نزار من الشافعي ومستوى الإيقاع حيث كتب نزار نصه على وزن البحر نفسه الذي استعمله الشافعي، كما أن نزارا وسع في النص السابق ومططه وأعاد توجيهه بما يتناسب مع نصه الحاضر. ولنا وقفة مع هذا النص في الفصل الرابع لتناول آليات توظيف التناص فيه.

وفي قصيدته «ترصيع بالذهب على سيف دمشقي» التي قالها بعد حرب تشرين عام **١٩٧٣**م يقول نزار ممجدا السيف الذي يعتبره رمز القوة والصدق:[الخفيف]

وقتلنا العنقاء في (جبل الشيخ)   وألقى أضراسه التنين

---

(١) نفسه ج٦، ص٥٧٠.

صــدق السيـف وعــده يـا بــلادي فــالـسيــاســات كـلـهــا أفـيـــون
صــدق السيـف حـاكـمـا وحـكيمـا وحـده السيـف، يـا دمـشـق، اليقـين[١]

ورغم ما قام به نزار من ترصيع بتغيير تركيب النص الأصلي (السيف أصدق) إلى (صدق السيف) فإن النص الأصلي يظل حاضرا في ذهن المتلقي الذي يستحضر قصيدة فتح عمورية التي من المؤكد أنها كانت حاضرة قبل ذلك في ذهن نزار فاستدعى قول أبي تمام:[البسيط]

السيـف أصــدق أنبـاء مـن الـكتـب في حـده الحـد بيـن الجـد واللعـب
بيض الصفائح لا سود الصحائف في متــونـهـن جـلاء الشــك والريــب

إن تشابه الموقف في فتح عمورية وحرب تشرين فيما تحقق للعرب من عزة بعد ذل كان الدافع وراء استدعاء نزار لنص أبي تمام، فقد ثبت في الموقفين الماضي والحاضر صدق فعل السيف على تنجيم اللسان.

ومما نذكره في هذا المحور قصيدته «جريمة شرف أمام المحاكم العربية» التي يقول فيها:

«لا يسلم الشرف الرفيع»!
ونحن ضاجعنا الغزاة ثلاث مرات..
وضيّعنا العفاف ثلاث مرات..
وشيّعنا المروة بالمراسم، والطقوس العسكريه
«لا يسلم الشرف الرفيع «!
ونحن غيرنا شهادتنا.. وأنكرنا علاقتنا..
وأحرقنا ملفات القضيه..[٢]

يظهر لنا من النص السابق أن نزارا يستشهد ببيت المتنبي الذي يقول فيه:[الكامل]

---
(١) نفسه ج٣، ص٤٤٢.
(٢) نفسه ج٣، ص٢٣١.

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم

يضع شاعرنا شطر بيت المتنبي بين علامتي تنصيص، ولا يمتصه وكأن لسان الحاضر الذليل تعجز عن امتصاص لسان الماضي العزيز، ولهذا نجده ساخرا متهكما وهو يناقض دلالة شطر بيت المتنبي، الذي لم يتمه، لأن إتمامه يشير إلى ما تتطلبه سلامة الشرف من اشتراط إراقة الدماء على جوانبه، وهذا ما تعجز عنه أمة تعانق عدوها وتضاجعه بدلا من أن تصون عرضها وتحميه من الأدناس.

كما نجد في قصيدة «بيروت محظيتكم.. بيروت حبيبتي» تناصا يمتزج فيه المصدر الأدبي مع المصدر التاريخي حيث يقول نزارمتألما على ما حل ببيروت:

آه كم كنا قبيحين، وكنا جبناء..
عندما بعناك، يا بيروت، في سوق الإماء
وحجزنا الشقق الفخمة في حي (الإليزيه) وفي
(مايفير) لندن..
وغسلنا الحزن بالخمرة، والجنس، وقاعات القمار
وتذكرنا - على مائدة الروليت، أخبار الديار
وافتقدنا زمن الدفلى بلبنان..
وعصر الجلّنار..
وبكينا مثلما تبكي النساء..[١]

إن النص النزاري يذكرنا بحادثة تاريخية ألا وهي حادثة سقوط غرناطة،و يذكرنا بتلك اللحظة العصيبة التي سلم فيها أبو عبدالله الصغير مفاتيح غرناطة لفردينالد وإيزابيلا، وخرج من قصر الحمراء وهو يبكي وأمه عائشة تقول له:[الخفيف]

ابك مثل النساء ملكا مضاعا لم تحافظ عليه مثل الرجال[٢]

---

(١) نفسه ج٢، ص٣٤٤.

(٢) محمد عبده حتاملة: رحلة مسلمي الأندلس عشية سقوط غرناطة وبعدها، عمادة البحث العلمي، عمّان، الجامعة الأردنية، ط١، ١٩٧٧م، ص٦٢.

إن هذا الاستحضار ليس مجرد استدعاء لنص سابق بل يحمل دلالات تحتفظ بها ذاكرة المتلقي فبيت عائشة أم أبي عبد الله يمثل امتزاجا بين التناص الأدبي والتناص التاريخي، لأنه خطاب نستدعي معه أحداثا وشخصيات تاريخية وبهما أراد الشاعر أن يذكر الأمة التي لا تتذكر ماضيها ولا تستفيد من دروسه، أن الماضي يعيد نفسه فبكاء أبي عبد الله لم يعد له غرناطة لأن أوانه قد فات، وكذلك بكاؤنا لن يعيد لنا بيروت وغيرها إذا فات أوانه، فغرق أبي عبد الله في ملذات الحياة وعدم حفاظه على ملك آبائه جعله يفقده، ونحن اليوم نكرر الشيء نفسه من خلال الخمر والقمار وملذات الحياة دون أن نستفيد مما حل بأبي عبد الله وغيره من السابقين.

وكما أن شاعرنا تناص مع الأدب العربي الجاهلي منه والإسلامي، الأموي والعباسي والأندلسي فكذلك نجده يتناص مع الأدب الحديث باعتباره مصدرا من المصادر الأدبية التي استقى منها شاعرنا حمولته الأدبية. ومما نذكره في هذا المحور تناصه مع شوقي في قوله:[الخفيف]

نظرة فابتسامة فسلام ... فكلام فموعد فلقاء

وإذا كان شوقي قد أوجز القول فإن نزارا مطه بحيث أصبح البيت قصيدة تحمل عنوان «في المقهى»[1] يقول في بعض أبياتها:[الرمل]

وصف ظروف اللقاء وبداية النظرة:

في جواري اتخذت مقعدها ... كوعاء الورد في اطمئنانها
وكتاب ضارع في يدها ... يحصد الفضلة من إيمانها
يثب الفنجان من لهفته ... في يدي شوقا إلى فنجانها
وهي من فنجانها شاربة ... وأنا أشرب من أجفانها

النظرة التي جلبت الابتسامة:

قصة العينين تستعبدني ... من رأى الأنجم من طوفانها

---

(١) نزار قاني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص٣٦.

كلما حدقت فيها ضحكت وتعرى الثلج من أسنانها

وبعد النظرة والابتسامة يأتي السلام والكلام:

شاركيني قهوة الصبح ولا تدفني نفسك في أشجانها

إنني جارك يا سيدتي والربى تسأل عن جيرانها

وبعد السلام والكلام يأتي الموعد واللقاء:

موعدا سيدتي وابتسمت وأشارت لي إلى عنوانها

وتطلعت فلم ألمح سوى طبعة الحمرة في فنجانها

وستكون لنا وقفة مع هذه القصيدة في الفصل الرابع عند تناولنا لآليات التناص كما نجد «أنشودة المطر» حاضرة في شعره خاصة تلك التشبيهات والصور التي رسمها السياب يقول نزار في قصيدته «أحبك جدا»:

أحبك جدا..

وأعرف أني بغابات عينيك..

وحدي أحارب..

وأني.. ككل المجانين..

حاولت صيد الكواكب..[(١)]

إن تشبيه العينين بالغابة صورة تعيدنا إلى أنشودة المطر حين يصف السياب عيني محبوبته قائلا:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أوشرفتان راح ينأى عنهما القمر

كما نجد أثر»أنشودة المطر» في قصيدته «شكرا» يقول:

شكرا..

لأيام التسكع تحت أقواس الغمام، وماء تشرين الحزين

---

(١) نفسه ج١، ص٦٧٢.

ولكل ساعات الضلال، وكل ساعات اليقين[1]

وما من شك أن «أقواس الغمام» في نص نزار تجعلنا نستعيد «أقواس السحاب» في نص السياب:

كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تذوب في المطر...

إن تناص نزار في النصين السابقين مع «أنشودة المطر» مقتصر على الصورة والتركيب وربما يكون حضور «أنشودة المطر» في ذهن المتلقي ورسوخها في وجدانه، وحفظه لتراكيبها وصورها، يجعله يربط بسهولة ويسر بينها وبين أي نص آخر يتأثر بشيء منها.

ومن خلال ما قدمناه من نماذج يتبين لنا أن للموروث الشعري حضورا بارزا في شعر نزار قباني، وأن لهذا الحضور ستة مستويات، قد تختلف مساحة حضور كل مستوى عن الآخر إلا أن لكل منها بصمة مؤثرة فيما أنتجه نزار، فحضور المعجم الشعري القديم، والمطالع الشعرية التقليدية، والصور الشعرية التراثية، لم يكن بتلك المساحة التي كانت للاستحضار الشخصيات الأدبية، وتوظيف النصوص الشعرية السابقة، كما أننا نلاحظ أن نزارا ظل متمسكا بالشكل العمودي جنبا إلى جنب مع الأشكال الشعرية الأخرى ولم يتخل عنه حتى آخر أيام حياته، وهذا يحمل دلالة واضحة على أن الموروث الشعري ظل متربعا على عرش مملكة نزار الشعرية.

٢-٢-٢- الموروث الأدبي النثري:

من البديهي أن تتداخل الأجناس الأدبية فيما بينها، ويظهر أثر كل منها في الآخر، فقراءات الناثر في الفن الشعري يظهر أثره فيما يكتبه من قصص وروايات ومقالات، وفيما يلقيه من خطب ومحاضرات، كما أن قراءات الشاعر في فنون الأجناس النثرية يظهر أثره فيما يبدعه من شعره.

وتعتبر الأجناس النثرية مصدرا ثريا من المصادر التي يستقي منها الشاعر

---

(١) نفسه ج٢، ص٢٦.

مادته الشعرية، خاصة تلك النصوص النثرية التي تحتفظ بها ذاكرة المتلقي، وتربطها بشخصيات وأحداث ومواقف معينة لها مدلولاتها ورمزيتها التي تكون مختزنة في تلك الذاكرة، ولهذا تلاقي تلك النصوص صدى وأثرا في نفس المتلقي عندما يستحضرها ويستدعيها المبدع في نصه.

ولا يخلو شعر نزار قباني من أثر الموروث الأدبي النثري، وإن لم يكن ظهور ذلك الأثر بالقوة نفسها التي ظهر بها أثر الموروث الشعري، ولقد ذكرنا سابقا أثر الموروث النثري الديني في شعر نزار عند تناولنا للمصادر الدينية المتمثلة في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف والكتب السماوية، وسنتحدث عن الموروث النثري الشعبي عند تناولنا للمصادر الشعبية ولهذا سيقتصر حديثنا في هذا المحور على الموروث النثري الفصيح من الخطب والحكم والأمثال.

٢ـ ٢ـ ٢ـ ١ـ الأمثال:

ومن الأمثال العربية التي كان لها حضورها في شعر نزار قولهم: «رجع بخفي حنين» حيث يستحضره في قصيدته «صورة دوريان غراي» في قوله:

أنا لست أضمن طقسي النفسي بعد دقيقتين..
فلربما، تتبخر الأنهار في عينيكِ، بعد دقيقتين
ولربما تتيبس الأشجار في شفتيّ..
بعد دقيقتين..
ولربما يتغير التاريخ بعد دقيقتين..
ونعود.. في خفّي حُنين..
من عالم الجنس المثير..
نعود في خفّي حُنين..[1]

ونلاحظ أن نزارا استحضر المثل بعد أن استبدل حرف الجر (الباء) بحرف جر آخر (في) وقد يكون مرد هذا الاستبدال الوزن الشعري الذي سيختل بالتركيب

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج٢، ص١٠٧.

الأصلي، كما استبدل الفعل الماضي الذي يدل على الغائب (رجع - عاد) بالفعل المضارع الذي يدل على المتكلم (نعود) ربما للدلالة على الاستمرارية، ومع هذا لم يخرج الشاعر النص الأصلي عما هو شائع في الاستعمال إذ يضرب لمن خاب سعيه وأخفق في تحقيق هدفه،ولا شك أن قصة حنين مع الأعرابي ستكون حاضرة في ذهن المتلقي عندما يقف على نص نزار، كما أن هذا الاستحضار يضفي على النص بعدا خياليا لا يمكن إغفال دوره في النص.

ونجد هذا المثل نفسه حاضرا في قصيدته «التلميذ» الذي دخل مدرسة العشق خمسين عاما وخرج منها بخفي حنين يقول:

دخلتُ لمدرسة العشق

خمسين عاما

ومنها خرجت بخفّي حُنين..

أخذت بدرس التصوّف صفرا.

ودرس التقشف صفرا.

ودرس الغرام الرومنسي صفرا.

ولكنني..

ما تفوّقتُ إلا بدرس الجنون.[(١)]

وهنا نلاحظ كذلك استحضار نزار للمثل بعد أن غير تركيبه فاستخدم الفعل (خرج) مسندا إلى ضمير المتكلم (التاء) وهذا التغيير في التركيب لم يغيّر شيئا من الدلالة العامة للمثل.

ومما نورده في هذا المحور ما جاء في «منشورات فدائية على جدران إسرائيل» حيث يقول:

ظل الفلسطيني أعواما على الأبوابْ

(١) نفسه ج٩، ص٢٤.

يشحذ خبز العدل من موائد الذئاب
ويشتكي عذابه للخالق التوّاب
وعندما..
أخرج من إسطبله حصانه
وزيّت البارودة الملقاة في السرداب
أصبح في مقدوره أن يبدأ الحساب..[(١)]

إننا نستشف من النص السابق المثل القائل: «مثل الأيتام على مائدة اللئام» وإن لم يأت المثل مباشرا إلا أن معناه يظهر واضحا جليا في قول نزار: «يشحذ خبز العدل من موائد الذئاب»، وإذا كان التركيب الأصلي للمثل يركّز على مائدة الخبز والطعام فإن التركيب النزاري يركّز على خبز العدل والإنصاف، وإذا كان التركيب الأصلي أطلق صفة اللؤم على ذلك النوع من البشر الشرسين، فإن التركيب النزاري ألصق بهم الصفات الحيوانية الشرسة التي تتصف بها الذئاب، وهكذا حوّر نزار في المثل ليكون متسقا مع المباشرة التي ينتهجها في خطابه الشعري غالبا

وهنا تجدر الإشارة إلى أن هذا النوع من التناص شائع يشترك فيه الأدباء إذ أن استدعاء الأمثال في النصوص الشعرية منها والنثرية شائع ويبقى التميّز للمبدع في آلية توظيف هذه الأمثال المتوارثة في النصوص الحاضرة.

٢-٢-٢-٢- الحكم:

ولا يعدم وجود شيء من الحكم المأثورة في شعر نزار إلا أنها نادرة لا يمكن أن نطلق عليها ظاهرة تناصية ومما ورد في هذا المجال قوله في قصيدته «أنا رجل واحد.. وأنت قبيلة من النساء»:

لم أعد يا حبيبتي
قادرا على العشق بالتقسيط..
ومزمزة شفتيك بالتقسيط..

---

(١) نفسه ج٣، ص١٩١.

وتقشير تفاح يديكِ.. بالتقسيط..
أنا اليوم رجل برغماتي
أؤمن أن المرأة النائمة في راحة يدي
خير من عشر نساء على الشجره..
وأن الحوار مع جسد أفروديت
أهم من الحوار مع جميع الملائكة!![(١)]

يتضح من النص السابق استحضار نزار للحكمة القائلة «عصفور في اليد خير من عشرة على الشجرة» وجاء هذا الاستحضار بعد أن مهد له بقوله: «أنا اليوم رجل برغماتي» ليكون الاستدعاء في محله، ونلاحظ أن نزارا يغيّر في التركيب اللغوي للحكمة بحيث أصبحت «امرأة نائمة في راحة يدي خير من عشر نساء على الشجرة» وهذا التغيير جاء متناسبا مع الأجواء التي يتحدث عنها الشاعر، فقد أضاف التركيب النزاري للحكمة زيادة في الشفافية والمباشرة في طرح الفكرة وهو أسلوب عُرف به نزار.

وفي القصيدة نفسها يقول:
إن البرغماتيّة في الحب، هي عقيدتي.
وأرفض الحكمة المأثورة التي تقول:
(أجّل عشق اليوم، إلى نهار غد).
كيف يمكنني أن أؤجل امرأة أحبها
إلى يوم آخر؟
إلى شهر آخر؟
إلى عام آخر؟
إلى عصر آخر؟

---

(١) نفسه ج٩، ص٧٨.

إلى إشعار آخر؟[١]

لا شك أن القارئ يدرك أن التركيب النزاري يناقض التركيب الأصلي للحكمة المأثورة «لا تؤجل عمل اليوم إلى الغد» بحذف أداة النفي (لا) وهذه الحكمة لا يرفضها نزار بل يرفض ما كان ضدها، وكذلك يتبين لنا في التركيب النزاري «أجل عشق اليوم إلى نهار غد» التصريح المباشر بالمقصود، وهنا ندرك أن الفرق بين التركيبين الأصلي والنزاري يكمن في كلمة «العمل» التي تدل على الممارسة» و«العشق» التي تدل على العاطفة والشعور.

٢ـ٢ـ٢ـ٣ـ الخطبة:

وكما أن لحادثة فتح الأندلس وسقوطها حضورا بارزا في شعر نزار،فكذلك كان لخطبة طارق الشهيرة يوم فتح الأندلس حضور بارز فقد استحضرها في قصيدته «عشرون محاولة لتشكيل امرأة» يقول:

حان الوقت
كي أمحو خطوط ذاكرتك
وأحرق جميع المراكب
التي جئت بها من العصور الوسطى
فليس وراءك سوى البحر..
وليس أمامك..
سوى ذراعيّ المفتوحتين... [٢]

فمن النص السابق نلاحظ استحضار نزار لحادثة إحراق طارق بن زياد للمراكب في فتح الأندلس التي نستشفها من قوله: « وأحرق جميع المراكب» وهذا بعد تاريخي تحدثنا عن نماذج له سابقا والذي يهمنا في هذا المحور البعد الأدبي المتمثل في استحضار خطبة طارق في جنوده لما اقترب من عدوه، ففي قول نزار مخاطبا المرأة:

(١) نفسه ج٩، ص٧٩ - ٨٠.
(٢) نفسه ج٩، ص١١٤.

«فليس وراءك سوى البحر، وليس أمامك سوى ذراعي المفتوحتين» تناص مع قول طارق: «أيها الناس، أين المفر،؟ البحر من ورائكم، والعدو أمامكم، وليس لكم والله إلا الصدق والصبر»(١) ففي كلا النصين كان البحر وراءهم، أما أمامهم في النص الأصلي العدو وفي نص نزار فإن ذراعيه هما أمام المرأة التي يخاطبها، ففي الموقفين السابق واللاحق ليس ثمة وجهة للمخاطب إلا الإقدام، ولقد غيّر نزار في تركيب النص الأصلي بما يتناسب والموقف الذي يتحدث عنه.

كما نجد خطبة طارق بن زياد حاضرة كذلك في قصيدة «التأشيرة» يصف نزار وقوفه في الطابور للحصول على التأشيرة قائلا:

في مركز الأمن في بلاديه
وليس في الكونغو.. ولا تنزانيا
الشمس كانت تلبس الكاكي
والأشجار كانت تلبس الكاكي
والوردة كانت تلبس الملابس المرقطه..
كان هناك الخوف من أمامنا
والخوف من ورائنا
وضابط مدجج بخمس نجمات.. وبالكراهيه
يجرنا من خلفنا كأننا غنم(٢).

لم يذكر نزار في نصه السابق البحر الذي ذكره طارق بن زياد في خطبته، إلا أنه ذكر ما يدل عليه وهو «الخوف» في قوله: «كان هناك الخوف من أمامنا، والخوف من ورائنا» كما أنه غيّر في الضمير، فطارق كان يخبر جنوده بضمير المخاطب «البحر من ورائكم، والعدو أمامكم» بينما نزار يخبر بضمير المتكلم، كما أنه أدخل «كان» في عبارته فأعطت دلالة الإخبار عن الماضي، بينما عبارة طارق تحمل دلالة اللحظة

---

(١) أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب، دار الكتب العلمية، لبنان، ط١، ١٩٩٥م، ج١، ص٢٣١.
(٢) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج٦، ص٩٤.

الآنية، فتحوير نزار لعبارة طارق كان متناسبا مع سياق نصه.

ومن خلال النماذج التي أوردناها نلاحظ أن نزارا لم يوظف الموروث الأدبي النثري بشكل بارز فكان تناصه مع هذا الموروث محدودا لا يمثل ظاهرة بارزة إذا ما قارنّاه بتوظيف الموروث الشعري الذي كان أكثر بروزا في شعره، كما أننا نلاحظ أن توظيف نزار للموروث الأدبي لم يكن مقتصرا على غرض شعري بعينه بل نراه ظاهرا في شعره الغزلي والسياسي على حد سواء، كما نلاحظ قدرة نزار على تحوير النصوص السابقة بما يتناسب مع سياق نصه الحالي.

٢ـ ٣ـ الموروث الشعبي:

يمثل الموروث الشعبي مصدرا مهما من المصادر التي يستقي منها الشاعر الحديث مادته الشعرية، وذلك أن الشاعر ابن بيئته ولا يستطيع أن يخلع ثوبه الذي نسجته له يد هذه البيئة، ولهذا يتأثر بكل ما فيها من القيم والعادات والأعراف، ويتفاعل معها إلى الحد الذي يؤدي إلى امتزاجها بشعره بل والتماهي معها فتارة نستطيع أن نتلمسها في شعره، وتارة أخرى تمتزج وتتماهى إلى الحد الذي يصعب تلمسها وإدراكها. والموروث الشعبي يشمل المعجم اللغوي الشعبي والفلكلور الشعبي الذي يتضمن الأمثال الشعبية والغناء الشعبي والحكايات الشعبية.

ويتفاوت حضور الفلكلور الشعبي في شعر نزار وربما تكون الحكاية الشعبية أكثر حضورا من أجناس الفلكلور الأخرى، وإذا كان حضور الفلكلور الشعبي في شعر نزار يتخذ صورة أكثر تعقيدا وتمويها بحيث يمتزج ويتماهى مع النص بالشكل الذي يصعب إدراكه فإن حضور الألفاظ الشعبية يكون أكثر تصريحا بهويتها، فيسهل إدراكها في النص الشعري.وسيكون حديثنا في هذا المبحث عن عنصرين أساسيين هما:

المعجم اللغوي الشعبي.

الفلكلور الشعبي: (الحكايات الشعبية - الأغاني الشعبية - الأمثال والتعابير الشعبية).

٢.٣.١. المعجم اللغوي الشعبي:

ويعتبر المعجم اللغوي الشعبي مصدرا من المصادر التي نهل منها نزار قباني ووظفها في شعره بشكل ملحوظ، خاصة وأن اللغة الشعرية تعتبر الملمح الأساسي من ملامح الحداثة الشعرية المضادة عند نزار قباني «فقد استطاع أن يقتحم عالم المتلقي من خلال اعتماده على توظيف وسائط لغوية أكثر بساطة وشعبية وعمقا في الوقت نفسه، إلى درجة أن لغة الشعر النزارية هي لغة ثالثة تجمع بين كلاسيكية الفصحى وبساطة العامية وعفويتها»(١).

ولقد انشغل نزار قباني بقضية اللغة فجاءت لغة خطابه الشعري على ثلاثة أنماط: الأول نمط اللغة الفصحى بقواعدها وأحكامها المقدسة، والثاني هو نمط اللغة العامية البسيطة والشعبية التي تدخل في تفاعل دائم مع الناس لتؤدي غايتها التواصلية، الثالث هو نمط اللغة الثالثة كبديل عن النمطين السابقين، وهذا النمط اقترحه نزار بصفته الحل لمشكلة الازدواجية اللغوية التي يعاني منها العرب «فهناك لغة نتكلمها في البيت وفي الشارع وفي المقهى ولغة نكتب بها فروضنا المدرسية، ونستمع بها إلى محاضرات أساتذتنا... ولذلك كان لا بد من فعل شيء لإنهاء حالة الغربة التي كنا نعانيها، وكان الحل هو اعتماد لغة ثالثة تأخذ من اللغة الأكاديمية منطقها وحكمتها ورصانتها، ومن اللغة العامية حرارتها وشجاعتها وفتوحاتها الجريئة»(٢).

إن هذا الموقف النقدي النظري النزاري من اللغة تمثل تطبيقا شعريا فيما أبدعه من خلال تقريرية الخطاب الشعري، ورفض الغموض، وتوظيف الألفاظ العامية، فكان نزار «خير من طوّع العامية للشعر الفصيح، كما أنه خير من طوّع الفصحى للعامية من غير أن يخرج عن حدود الفصحى»(٣).

---

(١) حبيب بو هرر: تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، ص٢٤٥، مرجع سابق.

(٢) نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة، ج٧، ص٣٠٢، مرجع سابق.

(٣) أحمد بسام ساعي: حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، ١٩٧٨م، ص٢٣٢.

وإذا أمعنا النظر في الألفاظ العامية التي يستعملها نزار قباني نجدها على ثلاثة أصناف: الأول منها ألفاظ عامية شائعة في الوطن العربي، والثاني ألفاظ خاصة بلهجة من اللهجات العامية في الوطن العربي، والثالث ألفاظ من أصل أجنبي امتزجت مع اللهجات العامية.

٢ـ ٣ـ ١ـ أـ الألفاظ العامية الشائعة في الوطن العربي:

ومن هذه الألفاظ ما جاء في قصيدته «أعنف حب عشته» حيث يستعمل كلمة «بست» وهي كلمة عرفتها اللهجات العامية في الوطن العربي جميعه يقول:

فليتني حين أتاني زائرا
بالورد قد طوّقته...
وليتني حين أتاني باكيا
فتحت أبوابي له وبستُه
وبستُه.. وبستُه..[(١)]

وإذا كان تكراره لكلمة (بست) في النص السابق ثلاث مرات فإنه قد كرر الكلمة نفسها في «مئة رسالة حب»[(٢)] ست مرات.

ومن الألفاظ المنتشرة في أغلب اللهجات العربية كلمة «كرباج» التي كان لها حضورها في قصيدته «اليوميات» حيث يقول:

وفوق فراشنا عبد
قبيح الوجه مجدور
من النهدين يصلبنا
وبالكرباج يجلدنا..
ملايين من السنوات... والسيّاف مسرور[(٣)]

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص٧٢٥.
(٢) نفسه ج٢، ص٤٠٤. (٣) نفسه ج١، ص٦٣٢ - ١٣٣.

كما أنه استعمل كلمة (برشامة)[١] في قصيدته «يوميات مريض ممنوع عن الكتابة» يقول:

أطلب أقلاما فلا يعطونني أقلام...

أطلب أيامي التي ليس لها أيام

أسألهم برشامة تدخلني في عالم الأحلام

حتى حبوب النوم قد تعوّدت مثلي على الصحو.. فلا تنام..[٢]

٢ـ ٣ـ ١ـ ب - الألفاظ الخاصة ببعض اللهجات العربية:

ومن الألفاظ العامية الشامية التي استعملها نزار في شعره كلمة (كرمال) حيث يقول في «كتاب الحب»:

كرمال هذا الوجه والعنين

قد زارنا الربيع هذا العام مرتين

وزارنا النبي مرتين[٣]

و نجد اللهجة المصرية حاضرة في «يوميات شقة المفروشة» التي يظهر التناص فيها من عنوانها يقول:

هذي البلاد، شقة مفروشة

يملكها شخص يسمى عنترة

يسكر طول الليل عند بابها ويجمع الإيجار من سكانها

ويطلب الزواج من نسوانها[٤]

فعبارة (شقة مفروشة) شائعة في اللهجة المصرية.

ومن الألفاظ العامية الخليجية يستعمل كلمة (دشداشة) في قوله:

---

(١) كلمة (برشامة) لهجة مصرية إلا أنها أصبحت شائعة في الوطن العربي.

(٢) نفسه ج٢، ص٢٧٤.

(٣) نفسه ج١، ٧٦٣.

(٤) نفسه ج٦، ص٥٤١.

وأنت أمامي بدشداشة القطن، تصنع شاي الصباح،
وتسقي الزهور على الشرفات.. [١]

٢ـ ٣ـ ١ـ ج - الألفاظ العامية من أصل أجنبي:

كما أننا نجد في شعر نزار ألفاظا أجنبية امتزجت باللهجات العامية العربية فأصبحت جزءا منها ومن هذه الألفاظ كلمة (الكمنجا) في قصيدة «سامبا» التي يظهر التناص في عنوانها وليس هذا مقام الحديث عنه يقول:

وأشارا
فعلى ضلع الكمنجا
وترٌ يسفح وهجا
وشرارا.. [٢]

كما نجد كلمة (البوليس) في قصيدته «البحث عن مساحة للكتابة» يقول فيها:

حاربنا الفكر البوليسيّ، فلما أتيح لنا أن نحكم، كنّا
أشدّ بوليسية من كل بواليس العالم... [٣]

ونجد الكثير من الألفاظ الأجنبية التي امتزجت باللهجات العامية حاضرة في شعر نزار مثل كلمة (الكاكي) في قصيدة «البحث عن سيدة اسمها الشورى»[٤] وكلمة (النسونجي) في قصيدة «عشرون محاولة لتشكيل امرأة»[٥] والكثير الكثير منها لا يتسع المقام لذكرها.

إن اللهجات العامية كثيرة الحضور في شعر نزار وما ذكرناه سابقا مجرد أمثلة نستطيع من خلالها أن نتبيّن سعة اطلاع نزار على اللهجات العامية العربية وقدرته على توظيفها في نصوصه الشعرية،وعدم تحرجه من استعمالها، بل تنم عن موقف وسلوك متعلق بمفهوم الشعر عند نزار، وهذا يثبت أن دعوة نزار إلى إيجاد لغة ثالثة

---

(١) نفسه ج٢، ص٢٨٣.
(٢) نفسه ج١، ص١٧٧.
(٣) نفسه ج٢، ص٣٠١.
(٤) نفسه ج٦، ص٥٨٦.
(٥) نفسه ج٩، ص١٢٦.

لم تكن مجرد تنظير بل إنها كانت ماثلة في شعره على مدار رحلته الإبداعية التي استمرت أكثر من خمسين عاما.

٢. ٣. ٢. الفلكلور الشعبي:

«ويُعرّف الفلكلور Folklore بأنه كل المعتقدات والأساطير والأمثلة والعادات التقليدية القديمة غير المكتوبة»[١] ويظهر الفلكلور الشعبي في شعر نزار بصورة متماهية مع النص الحديث فيسهل الكشف عنه تارة ويصعب تارة أخرى، ويتمثل حضور الفلكلور في شعره في الحكايات والأغاني الشعبية وفي الأمثال والتعابير المتداولة كما نجده يشير إلى بعض العادات والألعاب التي تمارس في الأوساط الشعبية، كما أنه يستحضر بعضا من الأساطير الشعبية التي سنتناولها في مبحث آخر.

٢. ٣. ٢. أ. الحكايات الشعبية:

«ويمتزج تعبير الأسطورة في أذهان الكثيرين بتعبير الخرافة والحكاية الشعبية، رغم البعد الشاسع بين هذه المنتجات الفكرية الثلاثة، فالخرافة حكاية بطولية ملأى بالمبالغات والخوارق، إلا أن أبطالها الرئيسين من البشر أو الجن، ولا دور للآلهة فيها... أما الحكاية الشعبية فإنها كالخرافة، لا تحمل طابع القداسة، ولا تلعب الآلهة أدوارها كما أنها لا تتطرق كما هو شأن الأسطورة إلى موضوعات الحياة الكبرى، وقضايا الإنسان المصيرية، بل تقف عند حدود الحياة اليومية والأمور الدنيوية العادية،... وقد تتداخل الحدود بين الخرافة والحكاية الشعبية، أما الأسطورة فتبقى نسيجا مميزا»[٢].

وتعتبر الحكاية والأغنية الشعبية من المصادر التي يستقي منها الشاعر الحديث، لأنها تمثل وجدان التاريخ وتراث الحكي الشعبي، كما أنها إحدى وسائل التواصل بين أفراد المجتمع، ويعتبر الحكواتي جزءا مهما من تراث الإنسان العربي وخاصة في بلاد الشام الذي ينتمي إليه شاعرنا.

فمن الحكايات الشعبية التي لا يخلو منها بلد في الوطن العربي حكاية الفتى

---

(١) نقلا عن علي المانعي: التناص في الخطاب الشعري العماني المعاصر، ص١٠٢، مرجع سابق.
(٢) فراس سوّاح: مغامرة العقل العربي الأولى، مطابع العجلوني، دمشق، ١٩٩٦م، ص٢٠ - ٢١.

الغني مع الفتاة الفقيرة التي يغريها بحبه إلى أن تقع في الفاحشة فتصير حبلى فيتخلى عنها الفتى ويطلب منها التخلص من الجنين، ويطلب من خادمه أن يرمي بها بعيدا، هذه الحكاية الشعبية المتداولة يعيد نزار نسجها في قصيدته «حبلى»:

لا تمتقع!
هي كلْمة عجلى
إني لأشعر أنني
حبلى!!
وصرخت كالملسوع بي:
«كلا»
سنمزق الطفلا
وأردت تطردني
وأخذت تشتمني
لا شيء يدهشني
فلقد عرفتك دائما نذلا..
وبعثت بالخدّام يدفعني
في وحشة الدرب
يا من زرعتَ العار في صلبي..
وكسرت لي قلبي[1]

ويستمر نزار في سرد أحداث الحكاية دون أن يضيف إلى أحداثها المعروفة في الحكي الشعبي شيئا سوى الوزن والقافية وسلاسة اللغة، واستحضارها من الماضي إلى الحاضر لأخذ العبرة منها.

كما نجد في شعر نزار حضورا مكثفا لقصص «ألف ليلة وليلة» من خلال

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص٣٤٠-٣٤١.

حكاياته وشخصياته، فقد استحضر شاعرنا شخصيتي شهريار وشهرزاد في شعره بشكل ملحوظ، ففي قصيدته «المجد للضفائر الطويلة» يستحضر حكاية من حكايات «ألف ليلة وليلة» جاعلا من شهر زاد راوية للحكاية يقول:

كان في بغداد يا حبيبتي، في سالف الزمان
خليفة له ابنة جميله..
عيونها.
طيران أخضران..
وشعرها قصيدة طويله..
سعى لها الملوك والقياصره..
وقدموا مهرا لها..
قوافل العبيد والذهب
وقدموا تيجانهم
على صحاف من ذهب..
لكنما الأميرة الجميله
لم تقبل الملوك والقصور والجواهرا..
كانت تحب شاعرا..
تقول شهرزاد:
«وانتقم الخليفة السفاح من ضفائر الأميره
فقصها ضفيرة.. ضفيره»
وأعلن الخليفة الحقود
هذا الذي أفكاره من الخشب
وقلبه من الخشب
عن ألف دينار لمن يأتي برأس الشاعر[1].

(١) نفسه ج١، ص٥٠٦.

ونلاحظ من النص السابق أن نزارا يوظف الحكاية الشعبية بثلاث طرائق:

الأولى: استخدام بداية الحكاية الشعبية «كان يا ما كان في سالف الزمان»

الثانية: توظيف أحداث الحكاية الشعبية المتوارثة في كتاب «ألف ليلة وليلة»

الثالثة: جعل من شهرزاد راوية للحكاية.

كما نجد حضور «ألف ليلة وليلة» في قصيدته التي يظهر فيها التناص من عنوانها «دموع شهريار»حيث يجعل شاعرنا من نفسه وريثا لشهريار الذي لا يقبل الحوار ويسفح دم النساء، لأنه لم يجد امرأة تفهمه من بين النساء. يقول:

ما قيمة الحوار؟
ما قيمة الحوار؟
ما دمتِ، يا صديقتي، قانعةً
بأنني وريث شهريار..
أذبح كالدجاج، كل ليلة
ألفا من الجواري..
أدحرج النهود كالثمار..
أذيب في الأحماض.. كل امرأة
تنام في جواري..
لا أحد يفهمني.
لا أحد يفهم ما مأساة شهريار
حين يصير الجنس في حياتنا
نوعا من الفرار.. (١)

ومن خلال حكاية شهريار المتداولة بين الناس أسقط نزار هذه الشخصية على نفسه ولهذا يستمر في التماس الأعذار له، فيحاول أن يجعل منه ضحية لأنه لم يجد

(١) نفسه ج١، ص٥٤٤ - ٥٤٥.

من يفهمه ويشعر بمأساته.

ويستحضر شاعرنا حكايات شعبية عديدة لا يتسع المقام لذكرها مثل قصص عنترة الذي يلبسه ثياب العصر الحديث في كثير من قصائده ويستحضره بشكل سلبي على خلاف ما تحتفظ به الذاكرة العربية وسبق أن أوردنا نماذج على ذلك عند حديثنا عن الموروث الشعري، كما أنه يستحضر «بيدبا» الفيلسوف وكتاب «كليلة ودمنة» و«ديك الجن» وغيرهم ممن تحتفظ لهم الذاكرة العربية بحكايات لها دلالتها ورمزيتها في الموروث الشعبي.

ولم يقتصر حضور الحكاية في شعر نزار على سرد أحداثها فحسب بل إننا نجده يتأثر في تعبيره الشعري بلغة الحكاية كما هو الحال في قصيدته «الديك» حيث يقول:

في حارتنا
ديك سادي، سفّاح
ينتف ريش دجاج الحارة كل صباح
ينقرهن..
يطاردهن..
يضاجعهن..
ويهجرهن..
ولا يتذكّر أسماء الصيصان..[1]

فمن النص السابق نلاحظ اندماج الأنا الشعرية بالأنا الساردة حيث جعل الشاعر القارئ يعيش في فضاء حكائي، فيستمر في قصيدته يسرد قصة ديك الحارة موظفا تقنية السرد في الحكاية الشعبية، وهذا النوع من القصائد كثير عند نزار، كما نجد السرد واضحا في قصيدته «تنويعات موسيقية عن امرأة متجردة» التي يتناص فيها مع الحكاية الشعبية يقول:

---

(١) نفسه ج٦، ص٥٢٩.

كان نهداك مليكين عظيمين..
وكانا يحكمان البر والبحر..
وكان العدل موفورا..
وكان الخبز موفورا..
وكان الشعب يدعو للمليكين.. بطول العمر..
كان يا ما كان..
في صدرك أسماك.. وخيل.. وديوك
وملوك..وزغاليل حمام
وزغاريد صبايا.. (١)

ويظهر التناص مع الحكاية الشعبية في القصيدة من خلال تكرار الفعل الماضي الناقص «كان» مفردا تارة ومسندا إلى ألف الاثنين أو تاء المتكلم تارة أخرى فقد بلغ تكرار هذا الفعل في القصيدة اثنين وعشرين مرة، كذلك يظهر التناص مع الحكاية من خلال العبارة المأثورة في الحكاية الشعبية «كان يا ما كان».

٢-٣-٢-ب - الأغنية الشعبية:

وكما أن للحكاية الشعبية حضورها في شعر نزار فإن حضور الأغنية الشعبية لا ينعدم في شعره وإن لم يكن بشكل ملحوظ كما هو الحال في الحكاية، والكشف عن الأغنية الشعبية في شعر نزار ليس بالأمر السهل للخصوصية التي تمتاز بها، فالأغنية الشعبية السورية عامة والدمشقية منها خاصة لا يدرك حضورها التناصي في الشعر إلا أهلها، ومع هذا سأحاول أن أورد بعض النماذج على حضور الأغنية الشعبية في شعر نزار.

ففي قصيدته «يا بيتها» يستحضر بعض الأغنيات الشعبية التي تحتفظ بها الذاكرة الشامية يقول:

يا بيتها.. زوّادتي بيدي

---

(١) نفسه ج٢، ص٩٢.

والشمس تمسح وجه واديّا

وبلاد آبائي مغمسة

(بالميجنا) و(الأوف) و(الليّا)

الورد جوريّ.. وموعدنا

لما يصير الورد جوريّا[١]

إن وضع نزار أسماء تلك الأغنيات الشعبية الثلاث بين قوسين ساعد القارئ على تبينها، وكان استحضاره لها في خضم حديثه عن ذكريات تربطه بأرض آبائه له أثر في جعل القارئ يستحضر المشاهد والفعاليات والأجواء التي تصاحب تلك الأغنيات.

كما نجده في قصيدته «عودة أيلول» يستحضر رقصة (الدبكة) الشعبية ويوظّف كلمات تتصل بالأغاني الشعبية يقول:

لا زيت لا قشه

لا فحمة في الدار

جهّز وجاق النار

في حلمتي رعشه

أيلول للضم

فمدّ لي زندك

هل أخبروا أمي

أني هنا عندك؟

ما أطيب الوحده

وطقطقات الشوح

والساعد المفتوح

وهذه الرعده

(١) نفسه ج١، ص٢٧٧.

لا قد... لا زنار

معطر الضحكه

اجلب قنانينا

من عتمة الرف

تقطير أيدينا

في كرمن الصيفي

يا طيب أيلولا

يلحن الأبواب

هل هذه الأحطاب

كانت مواويلا؟

لو أدرك الحطاب

لآثر اللينا...

من هذه الأخشاب

كانت كراسينا

لا آه لا موال

يزركش القريه

يكحل الآجال

بمجد سوريه[١]

إن القصيدة أقرب ما تكون إلى الزجل الشعبي لكثرة الألفاظ التي يكثر تداولها في الأغاني الشعبية كما أنه يستحضر رقصة (الدبكة) و(الموال) وكلمة (آه) التي تحيل على الغناء، وكل هذه الأجواء التي يستحضرها نزار تحيل في النهاية على أجواء القرية السورية.

---

(١) نفسه ج١، ص٢٧٣ - ٢٧٥.

وفي قصيدة «صباح الخير أيها المنفى» يستحضر أغنية (يا جارة الوادي) ويذكر اسم المغنيتين أم كلثوم وفيروز، يقول متسائلا:

هل ممكن؟
أن يصبح المنفى أبي.. ومعلمي..
وثقافتي.. وتراثيا؟
يصغي إلى (ياجارة الوادي) معي
ولأم كلثوم معي
ولصوت فيروز معي
فأصير أزهارا.. وأشجارا..
ونهرا جاريا..[1]

إن نزارا في نصه السابق يجعل القارئ يعود بذاكرته إلى قصيدة شوقي من ناحية، وإلى صوت كل من محمد عبد الوهاب وفيروز اللذين قاما بغناء هذه القصيدة، كما يعيد القارئ إلى تلك الأجواء الطربية الماضية التي يحاول شاعرنا استعادتها وهو في المنفى الذي يشعر به في غربته.

وتجدر الإشارة إلى أننا لم نجعل النص السابق ضمن التناص مع الموروث الشعري رغم حضور نص شوقي لأن طبيعة هذا الاستحضار تحيل على الأغنية أكثر من إحالتها على النص الشعري، ولا أدل على ذلك من وجود الفعل (يصغي) وشخصيتي فيروز وأم كلثوم. ومع هذا فتصنيفه ضمن الأغاني لا ينفي عنه كونه من الموروث الشعري.

كما نجد حضور الأغنية الشعبية في قصيدته «الوضوء بماء العشق والياسمين» يقول في المقطع الرابع عشر:

من (خان أسعد باشا)
يخرج أبو خليل القباني

---

(١) نفسه ج٩، ص٢٦٥.

بقنبازه الدامسكو..
وعمامته المقصبهْ
وعينيه المسكونتين بالأسئلهْ
كعينيْ (هامْلِتْ)
يحاول أن يقدم مسرحا طليعيّا
فيطالبونه بخيمة قره كوزْ..
يحاول أن يقدم نصا من شكسبيرْ
فيسألونه عن أخبار الزيرْ
يحاول أن يجد صوتا نسائيا واحدا
يغني معه..
(يا مال الشام يا شامي)
فيخرطشون بواريدهم العثمانيهْ
ويطلقون النار على كل شجرة وردْ
تحترف الغناءْ..
يحاول أن يجد امرأة واحدهْ..
تردد وراءهُ:
(ياطيرهْ طيري يا حمامهْ)..
فيستلون سكاكينهم
ويذبحون كل سلالات الحمامْ..
وكل سلالات النساء..
وبعد مئة عامْ..
اعتذرت دمشق لأبي خليل القباني
وشيدت مسرحا جميلا باسمهْ
وصارت أغنية (يا مال الشام يا شامي)

نشيدا رسميا مقررا

في كل مدارس الإناث في سوريهْ[١]

إن العبارتين اللتين وضعهما نزار بين قوسين - (يا مال الشام يا شامي) و(ياطيرهْ طيري يا حمامهْ). ما هما إلا أغنيتان شعبيتان من أغاني بلاد الشام المنتشرة على نطاق واسع، ويربط الشاعر بين الأغنيتين وبين شعره، حيث رفض الناس تقبل هاتين الأغنيتين عند ظهورهما الأول بل وحاربوا كل من يفكر في تقبلهما ولكن بعد مضي الزمن تقبلهما الناس بل وعشقوهما فأصبحوا يرددون تلك الأغنيتين وكأنهما نشيد رسمي للبلاد، وهذا الحال - كما يرى نزار - ينطبق على شعره الذي قوبل بالرفض والانتقاد الشديد فيقول نزار لجميع الرافضين لشعره سيأتي اليوم الذي يردد فيه الناس الشعر النزاري كما يرددون نشيدهم الرسمي.

ومن خلال ما أمكننا الاطلاع عليه من شعر نزار لاحظنا ندرة حضور الأغنية الشعبية في شعره، وهذا يمكن أن نرجعه إلى سببين: الأول أن نزارا لم يوظف بالفعل الأغنية الشعبية في شعره إلا نادرا، والثاني أن صعوبة الكشف عن هذا النوع من التناص جعلتنا لا نصل إلى إدراكه ومرد هذه الصعوبة اختلاف المكوّن الثقافي بين الشاعر والباحث.

٢ـ ٣ـ ٢ـ ج - الأمثال والتعابير الشعبية:

ولا يخلو شعر نزار من استخدام بعض الأمثال الشعبية والتعابير المتداولة بين الناس، والمثل الشعبي هو «القول الجاري على ألسنة الشعب، ويتميز في آن واحد بطابع تعليمي وشكل أدبي مكتمل يسمو على أشكال التعبير المألوفة»[٢] ولقد وظف نزار المثل الشعبي وبعض التعابير المتداولة في قصيدته «أعنف حب عشتُه» التي يقول فيها:

هذا الهوى الذي أتى..

---

(١) نفسه ج٦، ص٤٣٤ - ٤٣٧.

(٢) نقلا عن علي بن سالم المانعي، التناص في الخطاب الشعري العماني المعاصر، ص١٠٢، مرجع سابق.

من حيث ما انتظرته
مختلف عن كل ما عرفته
مختلف عن كل ما قرأته
وكل ما سمعته..
لو كنت أدري أنه نوع من الإدمان... ما أدمنته
لو كنت أدري أنه..
باب كثير الريح..ما فتحته
لو كنت أدري أنه..
عود من الكبريت.. ما أشعلته..
هذا الهوى. أعنف حب عشتُه
فليتني حين أتاني فاتحا..
يديه لي.. رددته
وليتني من قبل أن يقتلني.. قتلته..[١]

لقد وظف شاعرنا جملة من التعابير المتداولة بين الناس منها:
أتاه من حيث لم يتوقع.
الحب نوع من الإدمان.
الحب شرارة تكبر فتصبح حريقا.
اقتله قبل أن يقتلك.
تغدى به قبل أن يتعشى بك.

كما أننا نستشف في قوله: «لو كنت أدري أنه،باب كثير الريح ما فتحته» المثل المتداول في الأوساط الشعبية « الباب إللي تجي منه الريح سده واستريح».

ومما نذكره في هذا السياق ما قاله في قصيدته «خمس رسائل إلى أمي»:

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص٧٢٣ - ٧٢٤.

عرفت نساء أوروبا..

عرفت عواطف الإسمنت والخشب

عرفت حضارة التعب..

وطفت الهند، طفت السند

طفت العالم الأصفر..

ولم أعثر..

على امرأة تمشط شعري الأشقر(١).

إن القارئ للنص يدرك أن قول نزار «طفت الهند، طفت السند» هو تعبير متداول بين الناس، تستعمله جميع الأوساط الشعبية للتعبير عن كثرة التنقل والترحال، ولم يخرج نزار في توظيف هذا التعبير عن دلالته التي تعارف الناس عليها.

وفي قصيدته «أنا رجل واحد.. وأنت قبيلة من النساء» نجد أثر استعمال التعابير المتداولة في قوله:

يا سيدتي:

اسمحي لي أن أمارس طفولتي قليلا

وأضع النقاط على حروف علاقتنا..

فأنا منذ أن نزلت من بطن القصيدة..

لا أؤمن بالأمور الوسط

لا في الحب.. ولا في الكتابة.. ولا في مغازلة النساء..(٢)

فقول نزار «أضع النقاط على حروف علاقتنا» تعبير متداول بين الناس للدلالة على توضيح ما خفي عن الفهم، وقد استعمل نزار هذا التعبير في المعنى نفسه الذي تعارفت الناس عليه، كما أننا نستشف في قوله: «فأنا منذ أن نزلت من بطن القصيدة»

---

(١) نفسه ج١، ص٥٣٠.

(٢) نفسه ج٩، ص٧٩.

تعبيرا متداولا في الأوساط الشعبية حيث يقولون: «منذ نزل من بطن أمه» وقد وضع نزار» القصيدة» مكان «الأم» في توظيفه لهذا التعبير ليتناسب مع المعنى الذي يريده.

وفي قصيدة «تقرير سري جدا من بلاد قمعستان» المكوّنة من ستة عشر مقطعا يختم سبعة منها بعبارة «الله يا زمان» وهي عبارة متداولة بين الناس تظهر الحسرة والتعجب في آن واحد يقول في المقطع السادس:

هل تعرفون من أنا؟
مواطن يسكن في دولة (قمعستان)
مواطن..
يحلم في يوم من الأيام أن يصبح في مرتبة الحيوان
مواطن يخاف أن يجلس في المقهى.. لكي
لا تطلع الدولة من غياهب الفنجان
مواطن يخاف أن يقرب من زوجته
قُبيل أن تراقب المباحث المكان
مواطن أنا من شعب (قمعستان)
أخاف أن أدخل أي مسجد
كي لا يقال إني رجل يمارس الإيمان
كي لا يقول المخبر السري:
إني كنتُ أتلو سورة الرحمن.
الله.. يا زمان... [١]

أن الكلام الذي احتواه المقطع يقودنا في النهاية إلى التحسر والتعجب من الحال الذي صارت إليه بلاد (قمعستان) فنرى أنفسنا نستدعي تلك العبارة المتداولة بين الناس «الله يا زمان» وهكذا في المقاطع السبعة التي ختمها نزار بالعبارة نفسها.

---

(١) نفسه ج٦، ص٣٣.

ومن النماذج السابقة نلاحظ أن نزارا يوظف بعض التعابير المتداولة بين الناس، ولا يخرج في توظيفه لهذه التعابير عن المعنى الذي تعارفت الناس عليه، إلا أنه يتقن سبكها في نصه بحيث يجعلها منسجمة مع النص متماهية مع سياقه، يقود إليها المعنى دون تكلف ولا تصنع، وتجدر الإشارة إلى أن وجود بعض التعابير المتداولة في شعر نزار لا يعني أنها ظاهرة بارزة إذا أخذنا بعين الاعتبار نسبة ورودها في شعره.

٢ـ ٤ـ الموروث الأسطوري:

تعتبر الأسطورة موردا سخيا للشعراء عامة والحداثيين منهم خاصة، فبمعطياتها استطاعوا تجسيد الكثير من أفكارهم ومشاعرهم، وأحسن الكثير منهم استغلال ما تملكه لغتها من طاقات إيحائية خارقة وخيال طليق لا تحده حدود، وقد استطاعت الأسطورة أن تمنح العديد من النصوص الإبداعية تألقا وتميّزا عبر عصور أدبية مختلفة، ولهذا أصبحت أحد المعالم الهامة في الشعر الحديث.

إن للأسطورة أهميتها ومكانتها في الدراسات الإنسانية فقد شغلت الباحثين سواء كانوا من علماء النفس أو الاجتماع أو الأديان أو الأدب والنقد حتى لا نكاد نجد علما من العلوم الإنسانية لم يول الأسطورة شطرا من اهتمامه، ونتيجة لهذا التعدد في الاهتمام بمناحي الأسطورة فقد تعددت مدلولاتها وتعاريفها حتى «أصبح من الصعب العثور على تعريف للأسطورة يكون محل إجماع من المتخصصين... فالأسطورة حقيقة ثقافية بالغة التعقيد، يمكن تناولها وتفسيرها من وجهات عديدة»[١]

ولقد وصلت إلينا الأساطير من مصادر متعددة فهناك الأساطير اليونانية والفينيقية والآشورية والبابلية والفرعونية والإغريقية والصينية، كما تعد الحكاية الشعبية مصدرا من المصادر التي وصلت إلينا الأسطورة عن طريقها من خلال شخوصها الذين يتصفون بقدرات خارقة تخالف الواقع، كما أن هناك أساطير عديدة كان مصدرها الكتب المقدسة التي تصف الآلهة وأنصاف الآلهة، وهناك أساطير أخرى كان مصدرها التاريخ كما هو الحال في أسطورة جلجامش «فهو أحد ملوك بلاد

---

(١) انظر علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص١٧٤، مرجع سابق.

النهرين في العصر السومري، وليس شخصية أسطورية من صنع الخيال الأسطوري لشعب بلاد النهرين»[(١)]

إن تعدد مصادر الأسطورة وتعدد مناحي الاهتمام بها أدى إلى تعدد مدلولاتها وتعاريفها فجعلها تمتزج في أذهان الكثيرين بمفهوم الخرافة والحكاية الشعبية رغم البعد الشاسع بين هذه المنتجات الفكرية الثلاثة، فالخرافة حكاية بطولية ملأى بالمبالغات والخوارق، إلا أن أبطالها الرئيسين من البشر أو الجن، ولا دور للآلهة فيها... أما الحكاية الشعبية فإنها كالخرافة، لا تحمل طابع القداسة، ولا تلعب الآلهة أدوارها كما أنها لا تتطرق كما هو شأن الأسطورة إلى موضوعات الحياة الكبرى، وقضايا الإنسان المصيرية، بل تقف عند حدود الحياة اليومية والأمور الدنيوية العادية.

ويرى صلاح عبد الصبور أن هناك فرقين مهمين بين الأسطورة والحكاية الشعبية الأول يتمثل في قدم الأسطورة عن الحكاية الشعبية، والثاني يتمثل في القضية التي تتناولها كل منهما، فالأسطورة تتعرض عادة لتفسير الكون، أما الحكاية الشعبية فتتعرض لأحداث الحياة اليومية، وما ذهب إليه عبد الصبور ذهب إليه كذلك عبد الرحمن بدوي في تفريقه بين الأسطورة والحكاية الشعبية حيث يرى «أن الأولى ترمي دائما إلى معنى عميق، ويقصد بها تفسير مظهر من مظاهر الوجود، وعلى العكس من ذلك نجد الحكاية الشعبية لا تقصد من وراء الخارق واللامعقول شيئا آخر وراءهما، لأنها تتجه إلى الخيال الذي يريد أن يتسلى ويفرج عن صاحبه»[(٢)].

العلاقة بين الشعر والأسطورة:

إن الاختلاف ما يزال مستمرا حول علاقة الأسطورة بالشعر خاصة وبالأدب عامة، وتطالعنا في هذا الصدد مقولتان: الأولى لـ (مارك شورر) وهي أن «الأسطورة أساس لا غنى عنه في الشعر» والمقولة الثانية لـ (ريتشارد تشيز) وهي أن «الشعر أساس

---

(١) محمد خليفة حسن: الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم، دراسة في ملحمة جلجامش، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الهرم، ١٩٩٧م، ص٢٣.

(٢) انظر حصة البادي، التناص في تجربة البرغوثي الشعرية، ص٨٣، مرجع سابق.

لا غنى للأسطورة عنه»[1].

وهناك من يحاول التمييز بين الشعر والأسطورة مثل (سوزان لانجر) التي ترى «أن الأسطورة والخرافة وحكايات الجان ليست أدبا في ذاتها، وليست فنا على الإطلاق، بل هي أضغاث أحلام، وهي في حد ذاتها مادة خام للفن»[2].

كما حاول (إرنست كاسبرو) تبرير سبب التداخل بين الشعر والأسطورة حيث يرى «أن الإنسانية لم تستطع أن تبدأ بأفكار مجردة أو بلغة عقلية، وكان عليها أن تمر خلال عصر من اللغة الرمزية في الأسطورة والشعر. ولم تكن الأمم الأولى تفكر بالأفكار وإنما كانت تفكر بالصور الشعرية، وتتحدث أساطير وتكتب خطا هيروغليفيا. ويبدو أن الشاعر وصانع الأسطورة يعيشان في عالم واحد، فلديهما موهبة أساسية واحدة هي القدرة على التشخيص ولا يستطيعان أن يتأملا شيئا دون أن يمنحاه داخلية وشكلا إنسانيا»[3].

ويذهب (نوثرب فري) إلى أن الشاعر مجرد سبب لإنشاء القصيدة، وأما القصيدة التي تمتلك الشكل فلها سبب شكلي، يتمثل في النموذج البدائي، وبهذا يغدو البحث عن النماذج البدائية علما مطلوبا من المتخصص في الأدب للكشف عن الطريقة التي يستمد بها الأدب معلوماته من المقولات السابقة عليه من الشعيرة والأسطورة والحكاية الشعبية، ولما كان البحث في الأسطورة مركزه الشعيرة والأسطورة، وبالتالي الأدب فإن كل الأجناس الأدبية تصدر عنه[4].

ولقد ربط (ريتشارد تشيز) بين الشعر والأسطورة فجعلهما متطابقين حيث يرى «أن الشعر والأسطورة ينشآن من الحاجات الإنسانية نفسها ويمثلان نوعا واحدا من البنية الرمزية. وينجحان في أن يخلعا على التجربة نوعا واحدا من الرهبة والدهشة

---

(١) انظر رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص٣٤٨، مرجع سابق.

(٢) كلينث بروكس: الأسطورة والنموذج المبدئي ضمن كتاب (النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم) ترجمة محيي الدين صبحي، نقلا عن رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص٣٤٧.

(٣) إرنست كاسرر: مدخل إلى فلسفة الحضارة، ترجمة إحسان عباس، نقلا عن المرجع السابق نفسه، ص٣٤٧.

(٤) انظر رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص٣٤٨.

والسحرية. وينجزان الوظيفة التطهيرية ذاتها» كما أكد (شليجل) على أن «الأسطورة والشعر شيء واحد لا انفصال بينهما»[١].

وإذا كان هناك من يرى أن الأسطورة والشعر شيء واحد فهناك كذلك من يرى اختلاف كل منهما عن الآخر، ومن هؤلاء (هربرت ريد) الذي يرى أن الأسطورة تحيا بالمجاز، والشعر يحيا بفضل لغته، ويرى (سي. سي. لويس) أن الأساطير خارج الأدب، وأن قيمة الأسطورة حتما ليست قيمة أدبية، كما أن تثمينها ليس تجربة أدبية حتما، وأن الحوادث التي تسجلها أهم من الأشكال التي صيغت بها[٢].

ومهما كان الخلاف حول العلاقة بين الأسطورة والشعر، في أيهما أساس للآخر وفي كون الأسطورة تجربة أدبية أم غير أدبية، فمن المسلم به أن صلة الشاعر العربي بالأساطير صلة قديمة ترجع إلى العصر الجاهلي، حيث احتوى شعر ذلك العصر على بعض الإشارات الأسطورية كحكاية زرقاء اليمامة ولبد نسر لقمان بن عاد، وأسطورة الهامة أو الصدى والغول والعنقاء، وهذه الإشارات وإن لم تمثل منهجا في توظيف الأسطورة إلا أنها دليل على الصلة بين الشاعر والأساطير[٣]. ومن الإشارات الخاطفة لتوظيف الأسطورة في الشعر العربي القديم قول كعب بن زهير في البردة:[البسيط]

فلا تدوم على حال تكون به ... كما تلون في أثوابها الغول[٤]

وقول الشاعر الصعلوك عروة بن الورد:[الطويل]

أحاديث تبقى والفتى غير خالد ... إذا هو أمسى هامة فوق صيّر

ورغم أن تراثنا العربي الأسطوري شديد الفقر إذا قيس بالتراثيات الأسطورية للأمم الأخرى من ناحية، وبغنى مصادرنا التراثية الأخرى من جهة ثانية، إلا أن شاعرنا المعاصر حاول أن يستغل ما توفر له من معطيات تراثه الأسطوري، وأن يوظفه بأسلوب يكون أكثر نضجا مما قام به أسلافه من الشعراء، ولقد قام الشاعر المهجري

---

(١) نفسه بتصرف، ص٣٤٨. (٢) نفسه بتصرف، ص٣٤٨.
(٣) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص١٧٩، مرجع سابق.
(٤) ابن هشام: السيرة النبوية، المختار للطبع والتوزيع، ط١، ٢٠٠٥م.

شفيق المعلوف بجهد كبير في تسجيل تراثنا الميثولوجي من خلال ملحمته «عبقر» التي اشتملت على شياطين الشعر والأبالس والغيلان والسعالى والطيور الخرافية مثل العنقاء والفينيق ونسور لقمان والصدى والهامة.

أما توظيف الأسطورة في الشعر الحر فإنه يعود إلى التأثر بالشعراء الغربيين وعلى رأسهم «ت.س.إليوت» صاحب التوجه الأسطوري خاصة في قصيدته الشهيرة «الأرض الخراب» فقد كان بمثابة المحرض لكل من السياب والخال وخليل حاوي وأدونيس وصلاح عبد الصبور على التماس الرمز الأسطوري.

ولأن تراثنا الأسطوري شديد الفقر مقارنة بالتراث الأسطوري للأمم الأخرى فقد حاول شعراؤنا المعاصرون أن يعوّضوا هذا الفقر سالكين في ذلك ثلاثة مسالك:

المسلك الأول: اللجوء إلى الأساطير الأجنبية:

شاعت في الشعر العربي أسماء سيزيف وبروميثوس وأوليس وأوديب وهرقل من التراث الإغريقي، وتموز وعشتار وأدونيس من التراث الفينيقي والبابلي. وكان لهذا النوع من الاستدعاء وجه سلبي حيث أحدث فجوة بين الشاعر وجمهوره، حالت دون الاستجابة السريعة لهذه التجربة، بسبب إحساس الجمهور بغربة الشخصيات المستدعاة عن وعيه وإدراكه[1].

المسلك الثاني: استمداد بعض الملامح الأسطورية من المصادر التراثية الأخرى:

فقد لجأ الشعراء إلى المصدر الديني والفلكلوري، حيث ارتبطت الأساطير في كل الحضارات بهذين المصدرين، ولما لم يكن للأساطير مجال في التراث الإسلامي فقد استمد الشعراء العرب الملامح الأسطورية للشخصيات من الديانات الأخرى، أو مما أدخله المفسرون المسلمون في تفاسيرهم من مرويات أسطورية كمدينة إرم المذكورة في القرآن، وبناء شدّاد بن عاد لها، وذكر يأجوج ومأجوج وابنهما ما شاء الله. كما لجأ الشعراء إلى التراث الفلكلوري الحافل بأبطال الحكايات الخرافية الذين يحملون ملامح أسطورية كالسندباد وعلاء الدين وسيف بن ذي يزن[2].

---

(١) انظر المرجع نفسه ص١٨٣.

(٢) انظر المرجع نفسه ص١٨٣.

المسلك الثالث: إضفاء ملامح أسطورية على بعض الشخصيات التراثية غير الأسطورية:

ومن الشخصيات غير الأسطورية التي أضفى عليها الشعراء ملاح أسطورية شخصية «مهيار» فقد حاول أدونيس أن يضفي عليها طابعا أسطوريا عن طريق منحها بعض القدرات والقوى الخارقة،وهذا ما يدعى بـ «الأسطرة» بحيث ينحرف الشاعر بالشخصية التاريخية أو الشعبية إلى الإطار الأسطوري، وهذه تقنية فنية ذات دلالة عميقة إلا أن هناك من يعتبر هذا المسلك منزلقا خطيرا حيث يباعد بين الشخصية ومصدرها التراثي، كما يباعد بينها وبين ما ارتبطت به من دلالات في وجدان المتلقي الأمر الذي يفقدها قدرتها على الإيحاء[1].

كما تجدر الإشارة إلى أنه ليس مطلوبا من الشاعر أن ينقل الشخصيات التراثية كما هي وإلا أصبح راويا أو مؤرخا، كما أن عليه ألا يحمّل الشخصيات التراثية من التفسيرات والتأويلات ما لا تحتمله ملامحها التراثية، وإنما المطلوب أن يكون وسطا بين ذلك، وأن يراعي ما تحتفظ به ذاكرة المتلقي للشخصية التراثية من دلالات.

ومما سبق يتبين لنا أن الشخصيات التراثية تتشابك وتتداخل بحيث يصعب التمييز بينها، وذلك راجع إلى تداخل ملامحها، ولهذا يمكن تصنيف الشخصية الواحدة بعدة اعتبارات مختلفة، فيمكننا اعتبار عنترة شخصية أدبية، أو تاريخية أو فلكلورية، أو أسطورية إذا منحناها بعض القدرات والقوى الخارقة، ويكون تصنيفها بحسب ما يستعيره الشاعر من ملامحها.

إن استخدام الأسطورة في الشعر عودة حقيقية إلى المنابع البكر للتجربة الإنسانية، ومحاولة التعبير عن الإنسان بوسائل عذراء لم يمتهنها الاستعمال اليومي وليس استخدام الأسطورة مجرد استعراض من الشاعر لثقافته أو استعلاء منه على المتلقي بل هو على الأصح إسهام منه في تيار الثقافة العامة، وتزويد التلقي بأسباب التواصل، وإضفاء للشاعرية والعذوبة على روح السياق الأدبي، بحيث يصبح العمل الأدبي مصدرا للمعرفة إلى جانب كونه تجربة إنسانية تعانق في تحليقها مشارف

(١) انظر المرجع نفسه ص١٨٤.

الماضي والحاضر، وتمس في غايتها روح الإنسان[١].

وهناك دوافع وغايات جعلت شعراءنا المعاصرين يقبلون على توظيف الأساطير في أشعارهم ويمكننا إجمالها في خمس غايات هي:[٢]

١. الخروج من دائرة الغنائية الذاتية التي عاش فيها الشعر العربي، والدخول إلى دائرة الأعمال الموضوعية التي لها وجودها المستقل، لتحقيق ما دعا إليه(ت. س. إليوت) من إيجاد المعادل الموضوعي للمشاعر والأفكار.

٢. الخروج من دائرة التلقي للعالم والانفعال به، والدخول إلى دائرة النظر فيه وتعقّله.

٣. تحقيق الإحساس بوحدة الوجود الإنساني، حيث يجدون في الأساطير الماضية تعبيرا عن الحاضر المعيش.

٤. الاقتصار في لغة الشعر، بتركيز التعبير وتكثيف الدلالة.

٥. التعبير عن بعض المضامين بصورة غيرية، لا تثير السلطات السياسية والاجتماعية والدينية.

وتجدر الإشارة إلى أن اللبس الحاصل بين مفهوم كل من الأسطورة والحكاية الشعبية والخرافة يسبب للدارس الكثير من الحيرة خصوصا إذا كانت الأسطورة ليست محورا أساسيا لدراسته وليست هدفا في حد ذاتها كما هو الحال في دراستنا، ولهذا فإننا نكتفي في دراستنا هذه باعتماد أكثر تعريفات الأسطورة عمومية وبساطة ليكون منطلق حديثنا عن التناص الأسطوري في شعر نزار قباني، ولهذا نختار التعريف الذي اختاره الدكتور علي عشري زايد وهو أن «مفهوم الأسطورة يشمل كل ما ليس واقعيا، أي كل ما لا يصدقه العقل... فكل قصة تعتمد على أسس غير عقلية، أو تبرر بمبررات

---

(١) عبد الحميد شيحة: مقدمة كتاب (هيرمان فراي) الأدب والأسطورة،نقلا عن علي المانعي، التناص في الخطاب الشعري العماني المعاصر، ص١١٣، مرجع سابق.

(٢) انظر عبد العاطي كيوان، التناص الأسطوري في شعر محمد إبراهيم أبو سنة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م، ص١٩ - ٢٠.

غير عقلية لا يكون ثمة شك في أنها نتاج لخيال أسطوري»[١].

إن التعريف الذي اخترناه رغم عدم الإجماع عليه يعتبر آخر ما تم التوصل إليه من آراء في تحديد مفهوم الأسطورة حيث «انتهت الأسطورة في وقت متأخر إلى أن تعني كل ما لا يمكن أن يوجد في الواقع»[٢] كما أن هذا التعريف رغم عموميته يتضمن ما يهم الناقد الأدبي من الأسطورة حيث يبرز لنا دور الخيال الأسطوري، والقوة الخارقة التي يقوم عليها الفكر الأسطوري.

وبهذا يكون مفهوم التناص الأسطوري الذي سنتحدث عنه في شعر نزار هو استحضار الشاعر بعض الأساطير القديمة، أو الشخصيات الأسطورية أو المأسطرة أو القصص التي تكون نتاجا لخيال أسطوري، وتوظيفها في شعره لتعميق رؤية وإثراء بعد فكري أو فني.

ولقد كان للأسطورة بالمفهوم الذي حددناه حضور في شعر نزار وإن لم يكن بالحجم الذي ظهر عند غيره من شعراء الشعر الحر أمثال السياب وأدونيس وصلاح عبد الصبور وخليل حاوي وغيرهم من الذين يلتمسون الرمز الأسطوري التماسا، فنزار كما يظهر في شعره لا يلتمس الأساطير وإنما تأتي عفوية في إشارات خاطفة أشبه ما تكون أحيانا بتلك التي وردت في الشعر الجاهلي.

فمن أساطير الموروث العربي التي وظفها نزار في شعره أسطورة «الغول» في قصيدته «الخرافة» يقول فيها معارضا بعض المعتقدات الدينية:

درّسونا:

«ركبة المرأة عوره..»

«ضحكة المرأة عوره..»

«صوتها..

من خلف ثقب الباب عوره»

---

(١) انظر علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ١٧٥، مرجع سابق.

(٢) نفسه ص١٧٥.

صوّروا الجنس لنا..
غولا.. بأنياب كبيره..
يخنق الأطفال..
يقتات العذارى..
خوّفونا.. من عذاب الله إن نحن عشقنا
هددونا.. بالسكاكين.. إذا نحن حلمنا..
فنشأنا.. كنباتات الصحارى..
نلعق الملح، ونستاف الغبارا(١).

إن أسطورة «الغول» في زعم العرب نوع من الشياطين تظهر للناس في الفلاة فتتلون لهم في صور شتى، وتضللهم وتهلكهم، وهذه الصورة المخيفة نفسها وظفها نزار في النص السابق حيث شبه الجنس كما صُوّر لهم في صغرهم بالغول ذي الأنياب الكبيرة يخنق الأطفال ويقتات العذارى. فلم يخرج في نصه عن التصوّر المزعوم لأسطورة «الغول» عند العرب.

كما نجد أسطورة «الغول» حاضرة في قصيدته «القصيدة والغول» التي يقول فيها:

في هذا الزمن اللامعقول
أصبحنا نجلس - حتى نكتب
بين شفاه الغول.
ونغني.. بين عبوس العبد الأسود..
والسيف المسلول..
لا نعرف في أي اللحظات
ستفصل عنا رقبتنا
وبأي لسان سوف نقول...

---

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص٦٥٩ - ٦٦٠.

في هذا الزمن المرعب.. صار الواحد منا

يخشى من أدوات الأمر،

ويخشى من لاءات النهي،

ويخشى الفاعل والمفعول.

في هذا الزمن الأسود..

أصبح قول الشعر مغامرة نحو المجهول

لا يعرف فيها..

اسم القاتل.. من اسم المقتول..[1]

إن حضور أسطورة «الغول» يتبدى لنا في القصيدة من عنوانها، كما نلاحظ الدافع السياسي واضحا في هذا التوظيف، فإذا كانت العرب تخاف من الغول لأنه يفتك بالبشر فإن الشاعر في هذا العصر أصبح يكتب القصيدة وهو يترقب غولا يفصل رقبته عن جسده، فالغول هنا يمثل رمزا أسطوريا يلمح الشاعر من خلاله إلى من لا يستطيع التصريح به لأسباب سياسية.

وفي قصيدته «ترصيع بالذهب على سيف دمشقي» يستحضر أسطورتين في بيت واحد هما «العنقاء» و«التنين» يقول:

هُزم الروم بعد سبع عجاف

وتعافى وجداننا المطعون

وقتلنا العنقاء في (جبل الشيخ)

وألقى أضراسه التنين

صدق السيف وعده يا بلادي

فالسياسات كلها أفيون[2]

لقد وظف نزار «العنقاء» و«التنين» في نصه السابق ليكونا رمزا أسطوريا للصهاينة

---

(١) نفسه ج٦، ص٢١٧-٢١٨.

(٢) نفسه ج٣، ص٤٤١-٤٤٢.

الذين يحتلون الجولان، وهنا يتطلع نزار إلى المستقبل من خلال تناصه مع القرآن الكريم في قوله: «هزم الروم بعد سبع عجاف» وكأنه ينظر إلى اليوم الذي سيقتل فيه الصهاينة في «جبل الشيخ» بأرض الجولان المحتلة مهما كانت خطورتهم الخرافية وقوتهم الأسطورية التي تشبه أسطورة «العنقاء» و«التنين» فسوف يقضى عليهم.

وفي قصيدته «تريدين» يستحضر نزار مجموعة من الأساطير والشخصيات المأسطرة يقول مخاطبا المرأة:

تريدين مثل جميع النساء..
كنوز سليمان..
مثل جميع النساء
وأحواض عطر
وأمشاط عاج
وسرب إماء
تريدين مولى..
يسبح باسمك كالببغاء
يقول: (أحبك) عند الصباح
يقول: (أحبك) عند المساء
ويغسل بالخمر رجليك..
يا شهرزاد النساء..
تريدين في لحظتين اثنتين
بلاط الرشيد وإيوان كسرى.
وقافلة من عبيد وأسرى
تجر ذيولك.. يا كليوبترا..
ولست أنا سندباد الفضاء..
لأحضر بابل بين يديك

وأهرام مصر.. وإيوان كسرى
وليس لدي سراج علاء
لآتيك بالشمس فوق إناء..
كما تتمنى جميع النساء..[١]

يخاطب الشاعر في نصه السابق المرأة التي تريد من الرجل أن يحقق لها المعجزات، وأن يأتي لها بالمستحيلات التي لا يتصور العقل بأنه قادر على تحقيقها، فاستحضر جملة من العجائب التي استقاها من مصادر مختلفة كالقرآن الكريم والكتب المقدسة وكتب الأساطير والتاريخ والحكايات الشعبية والخرافية، ومما استحضره كنوز سليمان فرغم أنها حقيقة لا شك فيها إلا أنها مما لا يتخيله العقل ولا يتصوره الفكر، كما استحضر شهرزاد من الحكي الشعبي وقام بأسطرة هذه الشخصية بحيث أصبحت أقدامها تغسل بالخمر ويسبح باسمها كأنها آلهة، واستحضر إيوان كسرى وأهرام مصر وبلاط الرشيد وبابل لكونها من العجائب التي لا يوجد لها مثيل كما تصورها كتب التاريخ والحكايات الشعبية،فجعلها في مقام الأساطير يستحيل الإتيان بمثلها، كما استحضر شخصيتين أسطوريتين من الأساطير العربية وهما «السندباد» و«علاء الدين» فجعل من السندباد الذي عرف برحلاته البحرية سندبادا فضائيا يستطيع إحضار بابل وأهرام مصر وإيوان كسرى بين يدي محبوبته، كما أنه لم يخرج في توظيف أسطورة علاء الدين عما هو شائع بين الشعراء حيث ذكر السراج الذي عرف في الأسطورة بأن مقر المارد الذي ينفذ لعلاء الدين كل مستحيل يطلبه منه، فجعله في نصه صاحب قوى خارقة حيث يستطيع إحضار الشمس فوق إناء.

كما نجد أسطورة المارد والفانوس السحري حاضرة في «كتاب الحب» حيث يقول مخاطبا محبوبته:

لو خرج المارد من قمقمه
وقال لي: لبيكْ

---

(١) نفسه ج١، ص٥١٤-٥١٦.

دقيقة واحدة لديكْ
تختار فيها كل ما تريده
من قطع الياقوت والزمردِ
لاخترتُ عينيكِ.. بلا تردد..[(١)]

ولم يخرج نزار في توظيف هذه الأسطورة عما هو شائع في الاستعمال وتحتفظ به ذاكرة المتلقي، فالمارد هنا يخرج من قمقمه ويطلب من الشاعر الذي يتقمص شخصية علاء الدين أن يتمنى ما يريده وهو ينفذ له المستحيل.

وكما أن أدونيس قام في ديوانه «أغاني مهيار الدمشقي» بأسطرة شخصية مهيار رغم أنها من الموروث الأدبي ولا تحمل في مصدرها التراثي أية ملامح أسطورية فكذلك فعل نزار في قصيدته «هوامش على دفتر الهزيمة» حيث يقول:

في كل عشرين سنه.
يجيئنا مهيارْ.
يحمل في يمينه الشمس،
وفي شماله النهار.
ويرسم الجنات في خيالنا
وينزل الأمطار
وفجأة..
يحتل جيش الروم كبرياءنا
وتسقط الأسوار!!.[(٢)]

فمن النص يتبيّن لنا أن نزارا أضفى على شخصية «مهيار» طابعا أسطوريا حيث منحها بعض القوى والقدرات الخارقة، فمهيار في النص يحمل الشمس في يمينه، ويحمل النهار في شماله،ويرسم الجنات وينزّل الأمطار، فلم يعد مهيار هو نفسه الذي تحتفظ به ذاكرة المتلقي فقد غيّر نزار ملامحه فصار أسطورة، ومن الجدير بالذكر أن

(١) نفسه ج١، ص٧٤٠.
(٢) نفسه ج٦، ص٥٢٣.

القدرات الخارقة التي أضفاها نزار على شخصية «مهيار» أقل بكثير من تلك الخوارق التي أضفاها أدونيس على الشخصية نفسها في ديوانه «أغاني مهيار الدمشقي».

ومن الأساطير غير العربية التي استحضرها نزار في شعره أسطورة «عشتار» في قصيدته «يا ست الدنيا يا بيروت» التي يقول فيها:

قومي من تحت الموج الأزرق، يا عشتار

قومي كقصيدة ورد..

أو قومي كقصيدة نارْ

لا يوجد قبلك شيء.. بعدك شيء.. مثلكِ شيء..

أنتِ خلاصات الأعمار..

يا حقل اللؤلؤ..

يا ميناء العشق..

يا طاووس الماء..[1]

لقد استحضر نزار في نصه السابق أسطورة الآلهة البابلية «عشتار» ولقد وظفها كما عرفت عند البابليين آلهة للحب والحرب والخصب والمطر، وجعلها متفردة لا يوجد قبلها ولا بعدها ولا مثلها شيء.، ولقد مهد نزار لهذا الاستحضار في نهاية المقطع الذي يسبق المقطع الذي أوردناه مبينا أنه نسي الله وعاد إلى عصر الأوثان يقول مخاطبا بيروت:

لا أفهم أبدا يا بيروتْ

لا أفهم كيف نسيت الله

وعدتُ لعصر الوثنية

وفي قصيدته «البحث عن سيدة اسمها الشورى» يقول مستحضرا شخصية «فرعون»:

---

(١) نفسه ج٣، ص٥٨١.

لو أنت دخلت على فرعون
في عزلته الأبديهْ
ستشاهد فوق عباءته
قطرات دماء بشريهْ
وتشاهد فوق وسادته
امرأةً دون ذراعيها..
وقصائد دون ذراعيها..
وخواتم ذهب مرميهْ
وتشاهد تحت أظافره
قطعا من لحم الحريهْ..[(١)]

وهنا تجدر الإشارة بأنه يصعب تحديد المصدر الذي أخذ منه نزار هذه الشخصية لأن شخصية «فرعون» وردت في القرآن الكريم والكتب المقدسة، كما وردت في كتب التاريخ والأساطير، ولقد جعل نزار من «فرعون» رمزا أسطوريا للحاكم المستبد، فهو في عزلة أبدية يسفك الدماء وينهش لحم النساء، فترى تحت أظافره قطعا من اللحم، إلا أن هذا اللحم هو لحم الحرية التي يتحدث عنها نزار وينكر وجودها ووجود ما يسمى بالشورى في البلاد العربية.

ولقد كان لأسطورة «أوديب» حضورها في «كتاب الحب» يقول مخاطبا صديقته:

أخطأتِ يا صديقتي بفهمي..
فما أعاني عقدةً
ولا أنا أوديب في غرائزي وحلمي
لكن كل امرأة أحببتها

(١) نفسه ج٦، ص٥٨٣.

أردتُ أن تكون لي
حبيبتي وأمي..
من كل قلبي أشتهي
لو تصبحين أمي..[(١)]

فنزار ينفي أن يكون يعاني من عقدة أوديب التي تحدثت عنها الأسطورة بأنه قتل أباه وتزوج أمه، فنزار يريد من المرأة التي يحبها أن تقوم بالدورين معا الأم والزوجة.

ومن خلال النماذج التي أوردناها نلاحظ أن نزارا قد سلك في استحضار الأساطير أربعة مسالك هي:

- استحضار الأساطير العربية مثل الغول والعنقاء.
- استمداد بعض الملامح الأسطورية من الحكايات الخرافية مثل السندباد وسراج علاء الدين
- إضفاء ملامح أسطورية على بعض الشخصيات التراثية غير الأسطورية مثل شخصية مهيار.
- اللجوء إلى الأساطير الأجنبية مثل أسطورة أوديب.

٣ـ المصادر لأجنبية:

ولقد قادتنا دراسة مصادر التناص في شعر نزار قباني إلى أن نفرد مبحثا نتناول فيه بعضا من المصادر الأجنبية التي كان لها حضورها في شعر نزار حيث وجدنا حضورا بارزا لها فيما أنتجه نزار، ولن نكرر ما تم الحديث عنه في المباحث السابقة كما أننا لن ندخل في تفصيلات تطول بها الدراسة ولهذا فلن نصنف هذه المصادر الأجنبية تصنيفا دقيقا بل سنتناولها بشكل عام من ثلاثة جوانب هي:

(اللغة الأجنبية - الأدب الأجنبي - الفكر الأجنبي)

٣ـ ١ـ اللغة الأجنبية:

---

(١) نفسه ج١، ص٧٥٨.

إن التواصل بين الشرق والغرب جعل باب التأثر مفتوحا خاصة من أولئك الذين عاشوا بينهم وتنقلوا بين الكثير من الدول الغربية، فالإنسان أينما وجد يؤثر ويتأثر بمن حوله، ولقد تنقّل نزار بين عدة دول بحكم عمله في السلك الدبلماسي من ناحية وإقامته الطويلة في لندن من ناحية أخرى ولهذا نجد أثر اللغة الأجنبية حاضرا في شعره.

ونجد نزارا يدخل بعض الألفاظ الأجنبية في شعره وقد ذكرنا ذلك سابقا عند حديثنا عن الموروث الشعبي حيث تناولنا بعض الألفاظ الأجنبية التي دخلت إلى اللهجات الشعبية واستعملها نزار في شعره غير أن هناك ألفاظا أجنبية أخرى استعملها نزار ولم تأخذ طريقها إلى اللهجات الشعبية.

وفي قصيدته «لماذا تنامين وحدكِ» يُدخل عددا من الكلمات الأجنبية يقول:

إذا كانت مظلة المطر

تكفي لرأسين..

ومقاهي (سان جرمان) تكفي لمُتسكّعَين..

وقطعة (الروكفور) تكفي لعصفورين..

إذا كان بإمكاننا

أن نقسم رغيف (الباغيت) إلى نصفين..

وزجاجة النبيذ إلى نصفين..

والقُبلة إلى نصفين..

فلماذا تحتكرين الخبز.. والجبنة.. والنبيذ..

وتأكلين شفتيك؟

....

إذا كانت عباءة الليل

تتسع لعاشقَين..

ودفاتر الشعر

تتسع لخربشات مجنونَيْن..

وثدي الحرية يكفي لإرضاع طفلين..

إذا كانت كافيتيريات العالم

أصبحت الوطن القومي لعرب (الدياسبورا)

فلماذا تجلسين في المقهى وحيده؟

وتطلبين فنجانا من القهوه

يأتيكِ في القرن الواحد والعشرين؟؟(١)

كما نجده يستخدم جملة من الألفاظ الأجنبية التي تظهر لنا من عنوان قصيدته «أبو جهل يشتري (فليت ستريت)» التي يقول فيها:

هاهم بنو تغلب..

في (سوهو)

وفي (فيكتوريا)

يشمرون ذيل دشداشاتهم

ويرقصون الجاز

ها هم بنو عبس.. على مداخل المترو

يعبّون البيرة المبرّدة

وينهشون قطعة..

من نهد كل سيده..(٢)

وإذا تتبعنا عناوين قصائد نزار سنجد أنه يستخدم في عدد كبير منها كلمات أجنبية نذكر منها «السامبا» - «مانيكور» - «المايوه الأزرق» - «كريستيان ديور» - «كم الدانتيل» - «قصة راشيل شوارز نبرغ» - «أوريانتيا» - «سوناتا» - «دونيا ماريا» - «صورة دوريان غراي» - «كونشرتو البيانو» - «شيزو فرينيا» - «مقابلة تلفزيونية مع

---

(١) نفسه ج٩، ص١٥١ - ١٥٣.

(٢) نفسه ج٦، ص٣٨٩ - ٣٩٢.

غودو عربي» وغيرها من العناوين بل إننا نجده يستخدم الحروف اللاتينية فيعنوّن قصيدته بـ«A La Garconne» فهذه النماذج التي أوردناها تعطينا دلالة واضحة على تأثر نزار باللغة الأجنبية وحضورها في شعره.

٣ـ ٢ـ الأدب الغربي:

ولم يقتصر تأثر نزار بلغة الغرب فحسب بل إنه تأثر بأدبهم وهذا أمر طبيعي لرجل مثل شاعرنا تنقل بين عدد من الدول الغربية، وعاش في بعضها فترة طويلة من الزمن، فأتقن لغتهم وقرأ إبداعهم، ومن المؤكد أن المبدع لحظة إبداعه يستحضر حمولته المعرفية بوعي منه أو بدون وعي.

وقد يُتهم المبدع العربي الذي يتناص مع الأدب الغربي بالترجمة والنقل وهذا ما حدث مع نزار في قصيدته «مع جريدة» التي يرى فيها بعض من لا يدرك كنه التناص بأنها ترجمة لقصيدة «فطور الصباح» للشاعر الفرنسي «جاك بريفير» إلا أن الترجمة والنقل إن كانت تصدق على النثر فهل يمكن أن تصدق على الشعر؟

إن للشعر خاصية باعتباره تعبيرا يتداخل فيه المعنى والمبنى، والشكل والمضمون، ومفهوم الكلام ومسموعه. وللشعر ارتباط عضوي عميق متلاحم باللغة التي يُصاغ بها؛ لذلك يصعب الحسم في ما إن كانت القصيدة المنقولة من لغة إلى أخرى ترجمة أم أنها إبداع جديد. إن من يركز على نقل حرفي لما في شعر من الأشعار يكون مترجما، لكن المشتغل على إعادة إنتاج شعرية القصيدة وزنا ونغما وصورا مؤصلا لكل ذلك في اللغة والثقافة المنقول إليها يكون في عمله مبدعا أكثر منه مترجما أي خلق نص جديد من رحم وإيحاء المضامين التعبيرية في الصورة والمعنى لنص آخر بلغة ثانية(١).

وحتى نستطيع إثبات ما إذا كان نزار مترجما لقصيدة «جاك بريفير» أم أنه قام بإعادة إنتاج فإننا سنعرض النصين الحاضر والغائب ونقارن بينهما يقول «بريفير» في قصيدته «فطور الصباح»:

---

(١) انظر مبارك الغروسي: مقال منشور في مجلة طنجة الأدبية، العدد الصادر في ٢/ ٢٠٠٤م.

وضع القهوة في الفنجان

وضع الحليب في فنجان القهوة

وضع السكر في القهوة بالحليب

وبملعقة القهوة دور

شرب القهوة بالحليب

ووضع الفنجان

دون أن يكلمني.

أشعل سيجارة

ورسم دوائر

بالدخان

وضع الرماد

في منفضة السجائر

دون كلام

ودون أن ينظر إلي.

نهض

ووضع قبعته على رأسه

ولبس معطف المطر

لأن السماء كانت تمطر

ورحل تحت المطر

دون كلام

ودون أن ينظر إلي

فأخذت أنا

رأسي بين يدي

وبكيت[١].

ويقول نزار في قصيدته «مع جريدة»:

أخرج من معطفه الجريدهْ
وعلبة الثقاب
ودون أن يلاحظ اضطرابي..
ودونما اهتمام
تناول السكر من أمامي..
ذوب في الفنجان قطعتين
ذوبني.. ذوب قطعتين
وبعد لحظتين
ودون أن يراني
ويعرف الشوق الذي اعتراني..
تناول المعطف من أمامي
وغاب في الزحام
مخلفاً وراءه.. الجريدهْ
وحيدةً
مثلي أنا.. وحيده[٢]

وبينما لا توجد أي إشارة في النص النزاري إلى أنه نقل عن قصيدة «فطور الصباح» أو قام بترجمتها، رأى بعض النقاد أنها أشبه بسرقة أدبية أو ترجمة لم تعلن عن نفسها على أقل تقدير. وإذا كان الأمر يتعلق باستلهام الفكرة والمعنى من قصيدة «جاك بريفير» فإن الفكرة والمعنى لا يكفيان وحدهما لبناء القصيدة، ولهذا لا يمكن مطالبة نزار بأن ينسب إبداعه لشاعر لم يتكبد معه عناء تركيب لغة القصيدة وصورها

---

(١) المرجع نفسه.

(٢) نزار قباني: الأعمال الكاملة، ج١، ص٢٦٣.

ونغماتها وتفعيلاتها، وأما إذا كان الأمر يتعلق بقضية النص الأصلي أو النص الغائب فهذا أمر نسلم به لأن « النص بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية) ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة»[١].

وتجدر الإشارة إلى أنه ينبغي التمييز بين ترجمة الشعر التي يمارسها المترجم وبين تلك التي يمارسها الشاعر المترجم - أو المترجم الشاعر- الذي يصير عمله إبداعا خاصا لا مجرد نقل عن مبدع آخر، وبذلك يجوز له أن يدعي الاشتراك مع المبدع الأول في عملية الخلق كما يحق له أن ينسب لذاته كامل الحقوق الإبداعية على اعتبار أن النص الأول لم يكن إلا مصدرا للإلهام لا جوهرا للإبداع، ولهذا كانت قصيدة «مع جريدة» إبداعا متأصلا في اللغة المكتوبة بها[٢].

إن الذي يعنينا في هذه الدراسة أن قصيدة «فطور الصباح» لجاك بريفير تعتبر مصدرا استلهم منه نزار قباني قصيدته «مع جريدة» ولم يكن شاعرنا مترجما لها بل إنه قام بإعادة إنتاج نص سابق سواء كان ذلك بوعي منه أو بدون وعي وهذه العملية هي روح مفهوم التناص.

٣-٣- الفكر الغربي:

إن علاقة الشرق بالغرب تتخطى ما كان ابن خلدون يسميه «تقليد المغلوب للغالب» ويتحول من كونه تقليدا إلى تماه بموجبه يجد ويبرر نفسه بعيون الآخر، وهذا ما نجده عند عدد من الكتاب والمثقفين العرب مثل فرح أنطون وسلامة موسى وطه حسين وزكي نجيب محمود ومحمد عابد الجابري ويوسف الخال وأدونيس.

ولقد تسلل الخطاب الغربي إلى شعر نزار قباني، وإن لم يكن بالمساحة نفسها التي نجدها عند الخال وأدونيس، حيث نجده يتماهى مع الخطاب الغربي في النظر إلى الشرقي بأنه بدوي متخلف فيكتب في نبرة طافحة بالتأسي والحزن حين يصف لندن وما آلت إليه بعد أن وصل إليها عرب الخليج تتقدمهم قطعان الماشية التي تقضي

---

(١) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص٣٢، مرجع سابق.

(٢) انظر مبارك الغروسي: مقال منشور في مجلة طنجة الأدبية، العدد الصادر في ٢/ ٢٠٠٤م.

على معالم الحضارة الغربية يقول في قصيدته «أبو جهل يشتري فليت ستريت»[(١)]:

هل اختفت من لندن؟
باصاتها الجميلة الحمراء.
وصارت النوق التي جئنا بها من يثرب
واسطة الركوب،
في عاصمة الضباب؟
تسرب البدو إلى قصر بكنغهام،
وناموا في سرير الملكة
والإنجليز لملموا تاريخهم..
واحترفوا الوقوف - مثل ماكنا
على الأطلال...
هل أصبحت إنجلترا؟
تصحو على ثرثرة البدو..
وسمفونية النعال؟؟
هل أصبحت إنجلترا؟
تمشي على الرصيف، بالخف.. وبالعقال؟
وتكتب الخط من اليمبن للشمال..
سبحانه مغيّر الأحوال!!

فحلول العرب بلندن يجعلها خرابا فقد وصلوا في الهمجية إلى ذروتها بحيث يقضون على كل حضارة لندن وعالمها فلا يبقى فيه شيء، فهم جائحة من الهمجية لا تبقي ولا تذر يقول:

لم يبق في الباركات..

---

(١) نفسه ج٦، ص٣٨٧.

لا بط، ولا زهر، ولا أعشاب.

قد سرح الماعز في أرجائها

وفرّت الطيور من سمائها

وانتصر الذباب

كما أنه في قصيدته يرسخ الخطاب الغربي في النظر إلى الشرقي بأنه شهواني مغرم بالجنس يقول مستحضرا شخصية عنترة ليكون رمزا لذلك العربي:

عنترة.. يبحث طول الليل، عن رومية

بيضاء كالزبدة..

أو مليسة الفخذين..كالهلال.

يأكلها كبيضة مسلوقة

من غير ملح - في مدى دقيقة.

ويرفع السروال!!

ونلاحظ أن الخطاب الذي ابتناه نزار في قصيدته السابقة هو خطاب يرد في العديد من الخطابات الاستشراقية، كما يرد في الإعلام الغربي في تصويره للعرب، فنزار في غمرة انفعالاته وكراهيته للعرب القادمين من الخليج لا يتفطن بأنه يعيد تلك الصورة النمطية القاتمة التي رسمها الغرب للشرق بأنه بؤرة الظلام والجنس والهمجية، فالمصدر الذي استقى منه نزار هذه الفكرة عن العرب إنما هو الفكر الغربي الاستشراقي سواء كان ذلك بوعي منه أو بدون وعي.

وفي ديوانه «يوميات امرأة لامبالية» نجده يصور الشرق على لسان امرأة شرقية بأنه ظالم للمرأة وأن الرجل يسيطر فيه على المرأة يذلها ويهينها بل ويذبحها ويسفك دمها يقول:

يا سيدي

أخاف أن أقول ما لدي من أشياء

أخاف - لو فعلت

أن تحترق السماء.
فشرقكم يا سيدي العزيز
يصادر الرسائل الزرقاء
يصادر الأحلام من خزائن النساء
يمارس الحجر على عواطف النساء
يستعمل السكين..
والساطور..
كي يخاطب النساء
ويذبح الربيع، والأشواق..
والضفائر السوداء
وشرقكم يا سيدي العزيز
يصنع تاج الشرف الرفيع
من جماجم النساء(١)

كما نجد صورة الزنجي في الخطاب الاستشراقي حاضرة في شعر نزار حيث يجعل عنترة الزنجي في خطابه بدائيا همجيا فيصبح رمزا للذكورة الشرقية الهمجية التي تزدري الأنوثة يقول على لسان المرأة الشرقية:

لا تنتقدني سيدي
إن كان خطي سيئا..
فإنني أكتب والسياف خلف بابي
وخارج الغرفة صوت الريح والكلاب..
يا سيدي!
عنترة العبسي خلف بابي

(١) نفسه ج١، ص٥٧٦.

يذبحني..

إذا رأى خطابي..

يقطع رأسي..

لو رأى الشفاف من ثيابي..

لو أنا عبرّتُ عن عذابي..

فشرقكم يا سيدي العزيز

يحاصر المرأة بالحراب..

وشرقكم، يا سيدي العزيز

يبايع الرجال أنبياء

ويطمر النساء في التراب..[١]

إن نزارا في نصه السابق يهدم صورة عنترة المكللة في الذاكرة العربية بهالة من المجد والشموخ ترفعه إلى رتبة الأبطال الأسطوريين، جمع بين القوة والرقة، فهو بطل مقدام وعاشق متيم يبكي على الأطلال ويضعف أمام محبوبته حتى في ساحة الوغى فيقول:

وعشقت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرِكِ المتبسم

إن نزارا يعيد التمثلات الغربية ويحقّر العربي من خلال ما نعت به عنترة العربي مجسد الزنوجية فيجعله رمزا للفحولة والهمجية المزدهية بانتهاك الكرامة البشرية وإذلال المرأة.

كما نجده في قصيدته « عشرون محاولة لتشكيل امرأة» التي يحاول فيها تخليص المرأة العربية من قهر المجتمع الشرقي الفحولي الهمجي المتخلف يقول معبرا عن ذلك:

حان الوقت

---

(١) نفسه ج١، ص٥٧٧.

لأغيّر هويتكِ القديمة

وأنقلك من خانة المرأة المعلبة

إلى خانة (التوليب)..

و(الغاردينيا)..

حان الوقت

لتتحولي من سجادة تبريزية

تداس بالدنانير.. والنعال..

إلى جزيرة من الضوء والكبرياء

لا تصل إليها طيور البحر

ولا مراكب القراصنة..[1]

إن النظرة إلى المرأة الشرقية على أنها مظلومة تداس كرامتها ويجب تحريرها وتخليصها من قهر الرجال لتكون مثل المرأة الغربية ما هي إلى نظرة استشراقية أعاد الشاعر إنتاجها، فقد نظر نزار إلى الشرق بعيون غربية تحتقره وتزدريه فأخذ يكرر ما يقوله المستشرقون ويعيد تسويقه بعد أن غير اسم المنتِج الحقيقي ليحمل الإنتاج اسمه.

ويواصل نزار في القصيدة نفسها إعادة إنتاج الفكر الذي تبناه المستشرقون في أن نظرة الشرقي إلى المرأة لا تتعدى تلك النظرة الشهوانية الهمجية، ويجب أن تنقذ هذه المرأة الشرقية من تلك الديناصورات الهاربة من متاحف التاريخ التي لا تفكر إلا في الجنس والشهوة، فالشرقي من سالف عهده متخلف وإلى عصره الحالي لم يتغير منذ عصر الخلفاء الراشدين وإلى ساعة الناس هذه يقول:

أريد أن أخلصكِ

من مضاجعة الخلفاء غير الراشدين....

(١) نفسه ج٩، ص١٢٢-١٢٣.

ابتداء من الحاكم بأمر الله..

إلى الحاكم بأمر النهد..

إلى المقتدر..

إلى المنتصر..

إلى المتوكل..

إلى المعتصم بزنانير النساء..

حتى آخر امرأة

دون السادسة عشرة!!..

أريد أن أسحبكِ كتفاحة

من بين تماسيح البحر الأحمر..

وحيوانات (كليلة ودمنة) !!

أريد أن أنقذكِ

من ديناصورات ما قبل التاريخ

التي هربت من متحف التاريخ الطبيعي

ودخلت المدن العربيه

لتقرقش عظام النساء كقطعة بسكويت

وتشرب دماءهنّ كالعرق اللبناني

أريد أن أنقذك

من (جمعية الجزارين المتحدة)

التي يرأس مجلس إدارتها

المدعو: عبد السرير النسونجي!![1]

وفي قصيدته «خبز وحشيش وقمر» يقع نزار في حبائل الأطروحات الاستشراقية

---

(١) نفسه ج٩، ص١٢٤ - ١٢٦.

الظلامية التي اخترعت للشرق صورة خيالية وعدته صنو الخرافة والتخلف والشر وأن العربي خاوي الفكر مجوّف نخب هواء يقول:

عندما يولد في الشرق القمرْ..
فالسطوح البيض تغفو
تحت أكداس الزهرْ..
يترك الناس الحوانيت ويمضون زمرْ
لملاقاة القمرْ..
يحملون الخبز.. والحاكي.. إلى رأس الجبالْ
ومعدات الخدرْ..
ويبيعون.. ويشرون خيالْ
وصورْ..
ويموتون إذا عاش القمرْ..
ما الذي يفعله قرص ضياء؟
ببلادي..
ببلاد الأنبياء..
وبلاد البسطاء..
ماضغي التبغ وتجار الخدر..
ما الذي يفعله فينا القمر؟
فنضيع الكبرياء..
ونعيش لنستجدي السماء..
ما الذي عند السماء؟
لكسالى..ضعفاء..
يستحيلون إلى موتى إذا عاش قمر..
ويهزون قبور الأولياءْ..

علها ترزقهم رزا.. وأطفالا... قبور الأولياء[١]

فالشرق كما يرد في النص النزاري متخلف لا هم لأهله إلا الخبز والمخدرات والاستماع إلى الحكايات والخرافات والإيمان بها وتقديس الأولياء والاتكال عليهم، إنه شرق الضعف والانحلال شرق السذاجة والتفاهة، ويستمر الشاعر يصف أهل بلاده قائلا:

في بلادي
حيث يحيا الناس من دون عيون..
حيث يبكي الساذجون..
ويصلون..
ويزنون..
ويحيون اتكالْ..
في ليالي الشرق لما..
يبلغ البدر تمامه..
يتعرى الشرق من كل كرامهْ
ونضالْ..
فالملايين التي تركض من غير نعال..
والتي تؤمن في أربع زوجاتٍ..
وفي يوم القيامهْ..[٢]

إن القصيدة بأكملها لا تروي واقع الشرق بل تستدعي تلك الصورة الاستشراقية الظلامية التي رسمها الغرب للشرق وبهذا يتبين لنا أن الصورة الاستشراقية كانت المصدر الذي استقى منه نزار تصوره عن شرقه الذي يتحدث عنه فتناص مع هذا الفكر بوعي منه أو بدون وعي فأعاد بذلك إنتاجية ما تم إنتاجه من قبل المستشرقين.

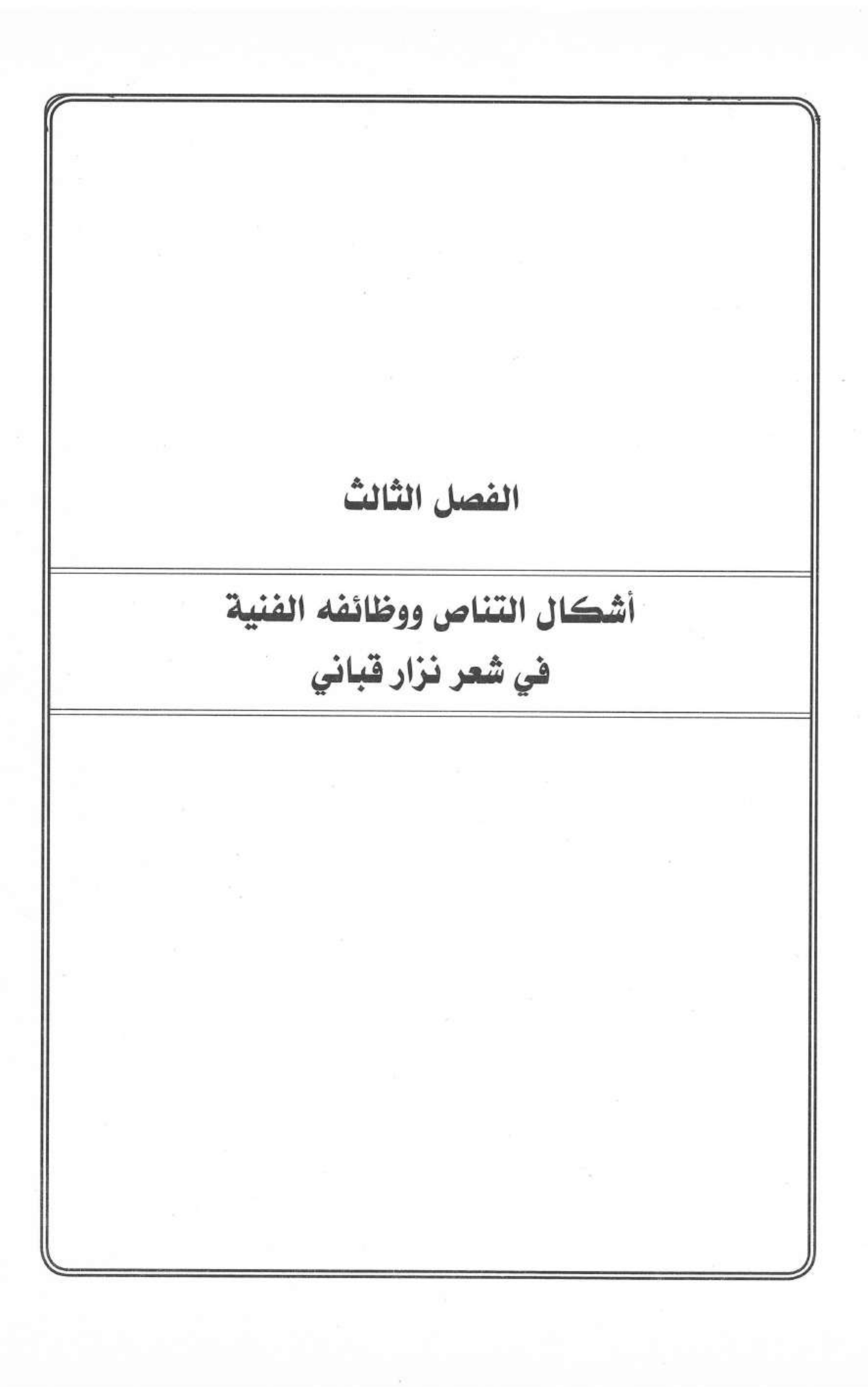
---

(١) نفسه ج١، ص٣٦٤-٣٦٥.

(٢) نفسه ج١، ص٣٦٦-٣٦٧.

وتجدر الإشارة إلى أننا لسنا في مقام اتهام ومحاسبة نزار عن الأفكار التي تضمنتها نصوصه عن الشرق فهذا لا صلة له بموضوعنا لأن هدفنا من عرض تلك النصوص إظهار التناص الفكري الذي يستمد جذوره من رؤية غربية.

❏ ❏ ❏



الفصل الثالث

أشكال التناص ووظائفه الفنية
في شعر نزار قباني




أشكال التناص في شعر نزار قباني

إن المبدع لا يضع نصب عينيه لحظة الإبداع صورة معينة للشكل الذي سيتناص به مع غيره فأشكال التناص تأتيه عفوا خلال صياغة رؤاه دون قصد متعمّد أو وعي بالشكل الذي ستخرج به تلك الرؤى، أما تقسيم أشكال التناص فهو شأن النقّاد الذين تعددت تقسيماتهم وتباينت حسب تباين فهمهم لتلك الظاهرة.

ويرى بعض النقاد أن دور المبدع في توظيف السابق ينحصر في إيجاد حادثة معاصرة موازية للحادثة القديمة في بعض تفاصيلها بحيث يكون هناك انطباق بين ظل الحادثة القديمة وظل الحادثة الجديدة، فتكون شخصية البطل الجديد مطابقة في مضمونها وحركتها للبطل القديم، إلا أن هذه الفكرة (فكرة ضرورة المطابقة) باتت قاصرة في التعامل مع ظاهرة التناص(١).

ومن النّقاد الذين دحضوا فكرة «ضرورة المطابقة» محمد مفتاح، فقد تحدث في كتابه «تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)» عن نوعين أساسيين من التناص هما(٢):

١) المحاكاة الساخرة (النقيضة) التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها.

٢) المحاكاة المقتدية (المعارضة) التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها الركيزة الأساسية للتناص.

ورغم تقسيمه السابق لم يغلق مفتاح الباب أمام وجود أنواع وأشكال أخرى

---

(١) انظر حصة البادي: التناص في تجربة البرغوثي الشعرية، ص١٣٣.

(٢) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص١٢٢.

للتناص حيث جعل تقسيمه الثنائي مجرد نمذجة نظرية ضيقة يجب أن لا تحجب عنا تعقّد الظواهر الأدبية، فقد صنف الأدباء والشعراء قائلا: « فمنهم المتبع المقتدي المسالم، ومنهم المشاكس المتعدي الثائر... على أن هذه الثنائية الضيقة يجب أن لا تحجب عن أعيننا تعقد الظواهر الأدبية المعقدة فقد تكون هناك مواقف وسطى متعددة بين المحاكاتين»(١).

ومما سبق يتبيّن لنا أن مفتاحا قسم الأدباء والشعراء من حيث طريق توظيفهم لإنتاج غيرهم إلى ثلاثة أقسام هي:

١) المتبع المقتدي المسالم.

٢) المشاكس المعتدي الثائر.

٣) الوسطي بين الأول والثاني

«ومهما يكن فإن هذا التقسيم الثنائي أو الثلاثي ليس إلا مجرد نمذجة نظرية يعتمد رد النصوص إلى أحدها على حصافة القارئ ومعرفته وحدة انتباهه»(٢).

وهنا تجدر الإشارة إلى أنه من المؤكد أن هناك درجات متفاوتة لكل من التبعية والمشاكسة والوسطية التي تحدث عنها مفتاح في تأثر المبدع بالنصوص السابقة.

أما سعيد يقطين فإنه يميّز في كتابه «انفتاح النص الروائي» بين ثلاثة أشكال للتفاعل النصي هي(٣):

١) **التفاعل النصي الذاتي**: ويكون «عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها، ويتجلى ذلك لغويا وأسلوبيا ونوعيا...».

٢) **التفاعل النصي الداخلي**: ويكون « حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كتّاب عصره، سواء كانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية».

٣) **التفاعل النصي الخارجي**: ويكون «حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع

---

(١) نفسه ص١٢٣. (٢) نفسه ص١٢٣.

(٣) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص١٠٠، مرجع سابق.

نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة».

ومن التقسيم السابق يتبيّن لنا أن يقطينا اعتمد في تقسيمه لأشكال التناص على مصدر المادة الموظّفة خلافا لتقسيم مفتاح الذي اعتمد على التقنية المستخدمة في توظيف المادة السابقة.

وفي أطروحة الدكتوراه التي تحمل عنوان «المقامات اللزومية للسرقسطي، دراسة في علم لغة النص» التي صدرت في كتاب بعنوان «علم لغة النص،النظرية والتطبيق» قسمت عزة شبل التناص إلى ثلاثة أشكال هي(١):

١) التناص المباشر باللفظ والمعنى دون تغيير.
٢) التناص غير المباشر: وترى أنه الأكثر شيوعا.
٣) تناص القوالب والتقنيات: ويتجلّى هذا التناص في مقامات السرقسطي في مجموعة من العناصر هي: (تناص العنوان - تناص العدد - تناص المقدمة والخاتمة - تناص القالب القصصي - تناص اللغة المستخدمة).

و يقسم عبد الباسط مراشدة التناص في دراسته «التناص في الشعر العربي الحديث، السيّاب ودنقل ودرويش أنموذجا» إلى قسمين هما(٢):

١) التناص المباشر: ويحوي توظيف النص المرجعي ذاته دون مواربة، ثم توظيف النص المرجعي متضادا، ثم توظيف النص المرجعي وفق تداخل نصوص عدة أي بنى مرجعية متعددة.
٢) التناص غير المباشر: ويقصد به التناص الذي لا يبوح النص بالمرجع بل إنه يومئ إليه من خلال دلالات خاصة في النص الحاضر، أو من خلال حركة القصيدة - مثلا - أو أي ملمح يومئ إليه.

---

(١) عزة شبل محمد: المقامات اللزومية للسرقسطي، دراسة في علم لغة النص، رسالة دكتوراه جامعة القاهرة، ٢٠٠٦م، ص٩٠.

(٢) عبد الباسط مراشدة: التناص في الشعر العربي الحديث، السيّاب ودنقل ودرويش أنموذجا، دار ورد للنشر والتوزيع، سورية، ط١، ٢٠٠٦م، ص١٠٣.

ومما سبق نستنتج أن المراشدة قد قسم توظيف التناص المباشر إلى أربعة أقسام هي:

توظيف النص المرجع مطابقا.

توظيف النص المرجع معكوسا (مضادا).

توظيف النص المرجع محوّرا فيه.

توظيف عدة نصوص غائبة متداخلة.

وفي دراستها لـ «التناص في تجربة البرغوثي الشعرية» ارتأت حصة البادي بعد نظرها في اختلاف التقسيمات أن تقسم تقنيات التناص إلى أربعة أقسام هي[(١)]:

(التناص الموافق - التناص المضاد - التناص المحور - التناص المجزوء).

وترى البادي أن «التداخل بين هذه الأقسام وارد، إذ أن العلاقة بين هذه التقنيات علاقة تبادلية لا سيما أن القسمين الأول والثاني يتعلقان بموقف المبدع من مادة التناص (موافقة أو مخالفة) والقسمين الثالث والرابع يتعلقان بالمساحة النصية للتناص (كلية أو جزئية)»[(٢)].

وفي دراسته لـ «التناص في الخطاب الشعري العماني المعاصر» اعتمد علي المانعي التقسيم نفسه الذي اعتمدته البادي في دراستها، إلا أن المانعي يضع هذه التقسيمات تحت مسمى أشكال التناص[(٣)] بينما تضعها البادي تحت مسمى تقنيات التناص.

ونرى أن تسمية التقسيمات السابقة للتناص بالأشكال أقرب إلى الصواب حيث نرى أن كل شكل من تلك الأشكال يمكن أن يوظفّه المبدع بتقنيات وآليات مختلفة ستكون مدار حديثنا في الفصل الرابع.

وبالنظر إلى التقسيمات التي وضعها النقاد والدارسون التي تختلف في جوانب

---

(١) حصة البادي: التناص في تجربة البرغوثي الشعرية، ص١٣٤.

(٢) نفسه ص ١٣٤.

(٣) علي المانعي: التناص في الخطاب الشعري العماني المعاصر، ص١٥٧.

وتتشابه في جوانب أخرى، ومن أجل المنهجية الأكاديمية فإننا سندرس أشكال التناص في شعر نزار قباني حسب التقسيم الآتي:

١) التناص المباشر.

٢) التناص غير المباشر.

١ـ التناص المباشر في شعر نزار قباني:

يرى مراشدة «أن التناص المباشر أقل فنية من التناص غير المباشر، لما للثاني من ميزات من مثل الغموض الذي يثري النص الإبداعي ويحفّز استمراريته، ومثل احتمالية اللغة لدلالات متعددة تحقق للقارئ أكثر من قراءة لتجعل النص منفتحا غير منغلق، مما يحقق فنيّة عالية للنص الحاضر ويجعل له ديمومة»(١).

ويتخذ التناص المباشر أربعة أشكال هي:

(التناص الموافق - التناص المضاد - التناص المحور - التناص المجزوء).

وسنقوم في هذه الدراسة بتوضيح المقصود بكل شكل من هذه الأشكال مع التمثيل عليها ببعض النماذج من شعر نزار قباني.

١.١ـ التناص الموافق (المطابق):

وفي هذا الشكل التناصي يقوم المبدع باستدعاء شخصية تراثية أو نص تراثي مرادف ومواز للموضوع الذي يود غرسه في ذهن المتلقي، فيسير النصان السابق واللاحق جنبا إلى جنب ليؤدي كل منهما الدور المنوط به، ويظل النص السابق نصا محايدا غير قابل للتعديل والتغيير، بينما يصوغ المبدع نصه الجديد كيفما يشاء، بشرط أن يكون متآلفا ومتطابقا مع النص السابق(٢).

«وقد أطلق عليه بعضهم «تناص التآلف» ويتم عندما يوظف الشاعر إحدى الشخصيّات التراثية داخل بنية قصيدته الحديثة محاولا التوفيق بينها وبين واقعه المعاصر الذي يريد التعبير عنه، فإنه في حقيقة الأمر يحاول التوفيق بين نوعين من

---

(١) عبد الباسط مراشدة: التناص في الشعر العربي الحديث، السيّاب ودنقل ودرويش أنموذجا، ص١٠٣.

(٢) انظر سالم المانعي: التناص في الخطاب الشعري العماني المعاصر، ص١٥٨.

الخطاب «الخطاب التاريخي» و«الخطاب الشعري»[(١)].

أما محمد مفتاح فإنه يطلق على هذا الشكل التناصي اسم «التشاكل» ويدرسه في «تحليل الخطاب الشعري» على أنه تشاكل بين نصين سابق ولاحق، يقول متحدثا عن طريقة وصوله إلى التشاكلات التي تربط بين النصين السابق واللاحق: «وأما ما نفعله الآن فهو أخذ البيت بقطع النظر عن السياق الوارد فيه والسياق التاريخي الذي يحيل عليه. وسنقرؤه قراءة يظهر فيها لبعض القرّاء أنها غير جديّة، وقد نتفق معهم في ذلك، على أننا نهدف من هذه القراءة إلى اللعب على اشتراك الألفاظ لاستخراج تشاكلات إيهامية تبعد المتلقي عن جوهر الموضوع وتجعله يسترجع أنفاسه مؤقتا. ولكن هذه التشاكلات نفسها تلتقي مع التشاكل الأساسي في نهاية المطاف»[(٢)].

ويصل مفتاح من خلال بعض النماذج التي درسها إلى أن «الخطاب التاريخي محايد ظاهري» بينما الخطاب الجديد «معبر عن ذاتية الشاعر»[(٣)].

ومن الطبيعي أن يكون لهذا الشكل التناصي حضوره في شعر نزار قباني، فهو كما لاحظنا في الفصل الثاني يعود إلى النصوص والشخصيات والأحداث السابقة فيأخذ منها ما يدعم فكرته ويطابق حاله، فاستدعاء نص أو شخصية تراثية يحمل أبعادا تكوينية ويمثل صوتا إضافيا في الخطاب الشعري الحديث له أثره الإيجابي في نفس المتلقي.

وتجدر الإشارة إلى أن المطابقة التي نقصدها هي مطابقة معنوية لا تنفي وجود فروق تركيبية بين النصين السابق واللاحق.

فمن أمثلة التناص الموافق أو المطابق في شعر نزار استدعاؤه لقصة يوسف - عليه السلام - في قصيدته «إلى الأمير الدمشقي توفيق قباني» التي قالها في رثاء ولده

---

(١) أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، ص٣٥٩.

(٢) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص٢٥٧.

(٣) نفسه ص٢٦٣.

توفيق المتوفى عام ١٩٧٣م يقول:

سأخبركم عنه...

كان كيوسف حسنا.. وكنتُ أخاف عليه من الذئب،

كنتُ أخاف على شعره الذهبي الطويل

... وأمس أتوا يحملون قميص حبيبي

وقد صبغته دماء الأصيلْ

فما حيلتي يا قصيدة عمري؟

إذا كنت أنت جميلا..

وحظي قليلْ.. (١)

إن النص النزاري يوافق ويطابق قصة سيدنا يوسف - عليه السلام - كما جاءت في القرآن الكريم والنصوص السماوية الأخرى التي تناولت هذه القصة، وقد وجد نزار في الحادثة السابقة ما يطابق الحادثة المعاصرة، كما وجد فيها شحنة تعبيرية تغني عن تفاصيل الحادثة المعاصرة، ويمكننا القول بأن الحادثة السابقة مثلت «معادلا موضوعيا» للحادثة المعاصرة.

وتجدر الإشارة إلى أن المطابقة بين الحادثتين السابقة واللاحقة لا تنفي حرية الشاعر في التصرف في المادة التناصية وهذا ما قام به نزار حيث تصرف في الحادثة السابقة بما يناسب نصه وهذا ما سنتناوله في الفصل الرابع عند حديثنا عن آليات التناص.

ومن التناص المطابق عند نزار توظيفه للآلهة البابلية «عشتار» في قصيدته «ياست الدنيا يا بيروت» يقول متحدثا عمّا آلت إليه بيروت في زمن الحرب الأهلية:

يا ست الدنيا يا بيروتْ...

من باع أساوركِ المشغولة بالياقوت؟

---

(١) نزار قباني: الأعمال الكاملة،ج٢،ص٢٨١.

من صادر خاتمكِ السحريّ،

وقص ضفائركِ الذهبيهْ؟

من ذبح الفرح النائم في عينيكِ الخضراوين؟

من شطّب وجهكِ بالسكين

وألقى ماء النار على شفتيكِ الرائعتينْ

من سمّم ماء البحر، ورشّ الحقد على الشطآن الورديّهْ؟

ها نحن أتينا.. معتذرين.. ومعترفينْ

أنا أطلقنا النار عليك بروح قبليّهْ..

فقتلنا امرأةً.. كانت تدعى (الحريهْ)..

ماذا نتكلم يا بيروتُ..

وفي عينيكِ خلاصة حزن البشريهْ

وعلى نهديكِ المحترقين.. رماد الحرب الأهليّهْ

من أين أتتك القسوة يا بيروتُ،

وكنتِ برقة حوريّه..

لا أفهم كيف انقلب العصفور الدوريّ..

لقطة ليل وحشيّهْ..

لا أفهم أبدا يا بيروتْ

لا أفهم كيف نسيت الله

وعدتُ لعصر الوثنيّهْ..

قومي من تحت الموج الأزرق، يا عشتار

قومي كقصيدة ورد..

أو قومي كقصيدة نارْ

لا يوجد قبلك شيء.. بعدك شيء.. مثلكِ شيء..

أنتِ خلاصات الأعمار..

يا حقل اللؤلؤ..

يا ميناء العشق..

يا طاووس الماء..

قومي من أجل الحب، ومن أجل الشعراءْ

قومي من أجل الخبز، ومن أجل الفقراءْ[(١)]

إن الصورة العامة التي ينطوي عليها النص النزاري السابق تتشكل من بعدين: بعد الموت الذي يشير إلى بيروت (المرأة) الميتة نتيجة الحرب الأهلية، والبعد الثاني هو بعد الحياة الذي تمثله «عشتار»، فالبنية العامة للنص النزاري تقوم على تشكل صورة الحياة والموت، ومحاولة اتصال عالم الحياة (عشتار) بعالم الموت (بيروت)، وهكذا يكون توظيف نزار للآلهة البابلية (عشتار) في نصه مطابقا للتصوّر المعروف عند البابليين بأنها آلهة الحب والخصب والمطر، ولهذا يناديها لتبعث الحياة من جديد في الأنثى الميتة (بيروت).

كما نجد التناص الموافق أو المطابق في قصيدة «حصان» حيث يقول:[الرمل]

حاذري أن تقعي بين يديّا

إنّ سُمي كله في شفتيّا

إنني أرفض أن أبقى هنا

رِجلَ كرسيّ.. وتمثالا غبيّا

حاذري أن ترفعي السوط.. ألم

تركبي قبلُ.. حصانا عربيا..

نخزة منك على خاصرتي

تجعل الحقد بصدري بربريّا

أنا شمشون.. إذا أوجعتني

(١) نفسه ج٣، ص٥٧٧ - ٥٨١.

قلت: يا ربي. عليها.. وعليّا[١]

لقد جاء استدعاء نزار لشخصية «شمشون» في النص السابق مطابقا للتصوّر المتناقل عن هذه الشخصية في الأسفار اليهودية التي أشرنا إليها في الفصل الثاني، فبالإضافة إلى ما عرف عن شمشون من القوة والجبروت فإنه من شدة حقده أزهق روحه ليقتل الفلسطينيين، حيث حطم عمودي المعبد الذي كان الفلسطينيون بداخله وهو معهم قائلا: « لتمت نفسي مع الفلسطينيين» فكان الموتى الذين قتلهم في موته أكثر من الذين قتلهم في حياته، وهذا ما أشار إليه نزار في قوله: «أنا شمشون إذا أوجعتني قلت: يا ربي عليها وعليّا». وهكذا وجد نزار في شخصية شمشون ما يطابق شخصيته لحظة الكتابة لما تحمله هذه الشخصية من أبعاد تكوينية لها أثرها الفعّال في نفس المتلقي.

ومن التناص المطابق ما نجده في قصيدة «بيروت محظيتكم.. بيروت حبيبتي» حيث يقول نزار متألما على ما حل ببيروت:

آه كم كنا قبيحين، وكنا جبناء..
عندما بعناك، يا بيروت، في سوق الإماء
وحجزنا الشقق الفخمة في حي (الإليزيه) وفي
(مايفير) لندن..
وغسلنا الحزن بالخمرة، والجنس، وقاعات القمار
وتذكرنا - على مائدة الروليت، أخبار الديار
وافتقدنا زمن الدفلى بلبنان..
وعصر الجلّنار..
وبكينا مثلما تبكي النساء..[٢]

لقد وجد نزار في حادثة سقوط غرناطة ما يطابق حال بيروت التي أنهكتها

---

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد١، ص٤٩٧.
(٢) نفسه ج٢، ص٣٤٤.

الحرب الأهلية وهذا التطابق يأتي من عدة أوجه منها أن انشغال الأندلسيين بالطرب والخمر وترف العيش كان سببا لتخاذلهم وغفلتهم عن خصمهم وهذا يطابق حال اللبنانيين كما جاء في نص نزار، وكذلك يطابق خصام العرب في الأندلس وإزهاق أرواح بعضهم البعض طمعا في الملك حال اللبنانيين الذين يتناحرون طمعا في السلطة،وكما أن تناحر العرب في الأندلس أغرى بهم الفرنجة فخرجوا منها صاغرين يبكي آخر ملوكهم «مثل النساء ملكا مضاعا» لأنه «لم يحافظ عليه مثل الرجال» فكذلك تناحر اللبنانيين أغرى بهم الصهاينة، فاستدعاء الحادثة السابقة أعطى للنص النزاري شحنة تعبيرية تغني عن تفاصيل الحادثة المعاصرة، كما أن الحادثة السابقة مثلت «معادلا موضوعيا» للحادثة المعاصرة.

ونجد التناص المطابق كذلك في استدعاء الخطاب، ومن ذلك ما جاء في قصيدته «الحب بلا تأشيرة دخول» حيث يقول مخاطبا محبوبته:

سوف أتحرّش بكِ على مدار الساعاتْ
بقصائدي التي لا تنام.
حتى يصير ليلكِ نهارا.
ونهاركِ ليلا.
وأتركك تتقلبين على جمر قصائدي
وأنام ملء جفوني عن شواردها.. [1]

لقد وجد نزار في خطاب المتنبي « أنام ملء جفوني عن شواردها» ما يطابق المعنى الذي يرنو إليه، فكما أن المتنبي يفتخر بقوة تأثير شعره في الناس وسهرهم في سبر أغواره، فكذلك شاعرنا يبقن بقوة تأثير شعره في محبوبته وأنه سوف يسهرها وهو نائم ملء جفونه.

ورغم اختلاف الغرض الشعري بين الخطابين السابق واللاحق إلا أن هذا التناص يظل ضمن التناص المطابق، لأن المطابقة لا تعني نفي حرية الشاعر في

(١) نفسه ج٩، ص٦٩٧.

التصرف بالمادة التناصية، وإلا فما جدوى إعادة المادة السابقة في نص لاحق دون أن تظهر فيه بصمة جديدة لها نكهة خاصة تُضاف إلى الشحنة التعبيرية التي تنبعث من النص السابق.

كما نجد هذه الظاهرة التناصية في «القصيدة والغول»[(١)] حيث يستدعي أسطورة الغول استدعاء مطابقا للتصور العربي. وتوجد نماذج عديدة تمثل هذه الظاهرة لا يتسع المقام لسردها فكثيرا ما يلجأ نزار إلى استدعاء الماضي الذي يطابق الحاضر، لما يزخر به ذلك الماضي من شحنات وطاقات تعبيرية تخدم النص اللاحق، ولهذا يعتبر توظيف النص المرجع مطابقا ظاهرة بارزة في شعر نزار حيث أخذت حيزا واسعا في شعره، وقد أخذ توظيف التناص المطابق في شعر نزار أربع صور هي:

(استدعاء شخصية - استدعاء أسطورة - استدعاء حادثة - استدعاء خطاب).

١.٢. التناص المضاد (المعكوس):

وكما تكون العلاقة بين النصين السابق واللاحق علاقة مطابقة فإنها قد تكون كذلك علاقة نفي وتضاد حيث يتمرد الكاتب على النصوص الأصلية «فتتعرض البنية النصية المتعلقة بها للسخرية أو النقد أو التعليق ويسلب النص المتعلق به مختلف قيمه التي يتميّز بها»[(٢)] وقد ميّزت جوليا كريستيفا بين ثلاثة أشكال للنفي يمكن أن نجملها في الآتي[(٣)]:

١) النفي الكلي: الذي يكون فيه المقطع الدخيل منفيا كليا، ومعنى النص المرجعي مقلوبا.

٢) النفي المتوازي: الذي يظل فيه المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه، ويُمنح النص المرجعي معنى جديدا.

---

(١) نفسه ج٢، ص٢٨١.

(٢) سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ص٣٠.

(٣) مجموعة مؤلفين: آفاق تناصية: المفهوم والمنظور، ترجمة محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص٨٠.

٣) النفي الجزئي: ويكون فيه جزء واحد من النص المرجعي منفيا.

أما جيني فقد قسم أشكال التناص إلى تحقيق وتحويل وخرق على أن الأمر عنده يتعلق في المقام الأول بإدراك دينامية هذا العمل وانتمائه إلى ديمومة متجددة ومتحولة تجعله يمتلك ما هو مشترك مع غيره من الأعمال الأدبية الأخرى التي سبقته إلى الظهور، فيسعى إلى مطلب نفي لها ليحقق صورته ومقروئيته، دون أن يتخلص من الصدى المتروك فيه، فمن الوهم الاعتقاد ببكورية للأثر، أو بنية عذراء للنص الأدبي[١].

ويتعدى الأمر عند جيني مجرد نزوة عابرة وميل شخص أو آخر أو حاجته إلى التفاعل النصي. فسواء من ناحية الكاتب أو المتلقي فإن هناك معايير تاريخية وشكلانية، بل إن حالة (ردة الفعل) التي يقوم بها الكاتب على سابقيه تقترب من أن تكون نفسية، وهنا يلخص جيني آراء «هارولد بلوم» في كتابه «قلق التأثير» بيد أنه يتجاوزه ليقدم جوابا شافيا ومقنعا نسبيا عندما يرى أن الأمر لا يتعلق بأزمة ثقافية وإنما هو قلق التأثير الذي يخلق الوازع والذوق، ويخلق معها رغبة المبدع في الميل إلى تغيير النموذج وفق صور شتى، يسعى من خلالها إلى إقصاء «شبح الأب» عبر ما يمارسه على النص السابق الذي يمثل «عقدة أوديبية» تدفعه إما إلى السير على منوال النص الأول أو إلى التمرد عليه، وإحداث قطيعة يستدعيها نموه نفسه، وحاجة حقبته لمثل هذه القطيعة[٢].

وتجدر الإشارة إلى أن بعض النقّاد قد تعرض إلى الشكل الثالث من أشكال التناص التي حددها جيني وهو (الخرق) بتغيير مسماها إلى (التضاد) أو (القلب)، بل إن جيني نفسه قد تحدث في سياق حديثه عن أنماط التناص عن القلب أو العكس وذكر أنه «الصيغة الأكثر شيوعا في التناص وخصوصا في المحاكاة الساخرة لما فيه من عمل للتضاد، يذهب بعكس الخطاب الأصلي المستدخل في علاقة تناصية»[٣]

---

(١) نهلة الأحمد: التفاعل النصي، التناصية النظرية والمنهج، ص١٤٤.

(٢) نفسه ص١٤٦ - ١٤٧.

(٣) علي المانعي: التناص في الخطاب الشعري العماني المعاصر، ص١٦٥ - ١٦٦.

كما تحدث شربل داغر عن التناص المضاد حيث ذكر «أن هناك شعراء ينحتون وجهة مختلفة في التنصيص، تقوم على اختطاف الجمل وتحويرها، وعلى قلب معانيها قلبا يبدلها في صورة نقيضة لها»[(١)].

وما قاله شربل ينطبق على شعر نزار حيث نجده يحوّر العبارة المقتبسة فيقلب دلالتها، ويستدعي شخصية فيقلب قيمتها الرمزية، ويستحضر حادثة أو قصة فيقلب وضعها الدرامي، فيجعلها تحمل دلالات مناقضة لدلالاتها الأصلية.

وأول ما يطالعنا في هذا الصدد ذلك الاستحضار المضاد لشخصية عنترة حيث أخرجها تماما من الإطار الذي تحتفظ به الذاكرة الجمعية، فعنترة في النصوص النزارية جميعها رمز للاستبداد والجبروت والظلم والتخلف والقسوة وهذا بطبيعة الحال يخالف بل ويناقض ما تحتفظ به الذاكرة العربية لشخصية عنترة، ونكتفي بذكر نموذج واحد على الاستدعاء المضاد لشخصية عنترة حيث يقول في قصيدته «يوميات شقة مفروشة»:

هذي البلاد، شقة مفروشة
يملكها شخص يسمى عنترة.
يسكر طول الليل عند بابها
ويجمع الإيجار من سكانها
ويطلب الزواج من نسوانها
ويطلق النار على الأشجار، والأطفال،
والعيون والأثداء..
والضفائر المعطرة...
هذي البلاد كلها..
مزرعة شخصية لعنترة[(٢)].

---

(١) شربل داغر: التناص سبيلا لدراسة النص وغيره، ص١٤٠، مرجع سابق.
(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج٦، ص٥٤١ - ٥٤٢.

إن عنترة في الذاكرة العربية شخصية تجمع بين القوة والشجاعة من ناحية ورقة القلب وسمو العاطفة من ناحية أخرى وهو البطل الذي يذود عن الحمى ويمنع الجار، ولم يُعرف عن عنترة أنه عشق من النساء غير عبلة، كما أنه عرف بالعفة والغيرة على النساء وهو القائل:

وأغض طرفي ما بدت لي جارتي حتى يواري جارتي مأواها[١]

إلا أن شاعرنا يهدم ذلك التصوّر الذي توارثته الأجيال عن شخصية عنترة ليبني على أنقاضه بناء مضادا يتوافق مع منطق نصه القائم على جعل عنترة رمزا للحاكم المستبد الذي يقدسه أبناء شعبه رغم تخلفه وجبروته وظلمه.

ومن أمثلة حضور التناص المضاد في شعر نزار قوله في قصيدة «عشرون محاولة لتشكيل امرأة» مخاطبا المرأة الشرقية التي يحاول تشكيلها من جديد:

أريد أن أخلصكِ

من مضاجعة الخلفاء غير الراشدين...

ابتداء من الحاكم بأمر الله..

إلى الحاكم بأمر النهدْ..

إلى المقتدرْ..

إلى المنتصرْ..

إلى المتوكل..

إلى المعتصم بزنانير النساءْ..[٢]

يستدعي نزار عددا من شخصيات الخلفاء في نصه ولكن هذا الاستدعاء يتخذ شكلا ساخرا يخالف ويناقض ما هو معروف لدى المتلقي، حيث يعتبر الخلفاء في الذاكرة الجمعية رمزا لوحدة المسلمين وهم ولاة الأمر وخلفاء الله يعمرون أرضه ويحافظون على دينه ويعدلون بين خلقه، إلا أن نزارا يهدم تلك القيمة الرمزية للخلفاء

---

(١) الزوزني: شرح المعلقات العشر، ص٢٢٩، مرجع سابق.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج٩، ص١٢٣.

ليبني على أنقاضها صورة مضادة تتفق مع منطق نصه القائم على جعل هؤلاء الخلفاء رمزا لظلم المرأة وانتهاك حقوقها إشباعا لغرائزهم.

ومن أمثلة التناص المضاد عند القباني مخالفته المألوف أو الخطاب الجمعي ربما لأن الأمر عنده لم يعد يحتمل الإيمان بمثل تلك الخطابات ومن ذلك مخالفته لحكمة «الصبر مفتاح الفرج» حيث يقول في قصيدته «فتح»:

يا فتح شاب الدمع في عيوننا
ولم يزل خنجر إسرائيل في ظهورنا
ولم نزل نبحث في الظلام عن قبورنا
ولم نزل كالأمس أغبياءْ
نردد الخرافة البلهاءْ
(الصبر مفتاح الفرج)
ولم نزل نقعد من سنينْ
على رصيف الأمم المتحدهْ
نشحذ من لجانها الحليب.. والطحينْ..
والذل.. والسردين.. والملابس المستعملهْ..
ولم نزل نمضغ ساذجين
حكمتنا المفضلهْ:
(الصبر مفتاح الفرج)
إن الرصاص وحده
لا الصبر مفتاح الفرج[1].

لقد هدم نزار الحكمة المتداولة بين الناس خاصتهم وعامتهم، والتي أصبحت لغة يواسي بها بعضهم البعض، وبناها بناء مضادا مع ما كانت عليه لتتوافق مع الحالة

(١) نفسه ج٣، ص١٤٥-١٤٦.

النفسية التي وصل إليها لحظة الكتابة، فلم يعد الصبر بل الرصاص وحده مفتاح الفرج.

ومن القصائد التي وظف فيها نزار التناص المضاد أو المعكوس بشكل كبير قصيدته «جريمة شرف أمام المحاكم العربية» يقول متحدثا عن انتهاك حرمة الوطن وفض بكارة أنوثته وأهله عنه غافلون:

وفقدتَ يا وطني البكارهْ..
لم يكترث أحد..
وسُجلت الجريمة ضد مجهول
وأرخيت الستارهْ
نسيتْ قبائلنا أظافرها
تشابهت الأنوثة والذكورة في وظائفها،
تحولت الخيول إلى حجارهْ..
لم تبقَ للأمواس فائدة.. ولا للقتل فائدة
فإن اللحم قد فقد الإثارهْ..
دخلوا علينا..
كان عنترةٌ يبيع حصانه بلفافتي تبغ..
وقمصان مشجرةٍ..
ومعجون جديد للحلاقةِ..
كان عنترة يبيع الجاهليّهْ
ما زال يكتب شعره العذري، قيس
واليهود تسرّبوا لفراش ليلى العامريّهْ
حتى كلاب الحيّ لم تنبحْ..
ولم تُطلق على الزاني رصاصة بندقيّهْ
«لا يسلم الشرف الرفيع»!
ونحن ضاجعنا الغزاة ثلاث مراتٍ..

وضيّعنا العفاف ثلاث مراتٍ..
وشيّعنا المروءة بالمراسم، والطقوس العسكريّهْ
«لا يسلم الشرف الرفيع»
ونحن غيرنا شهادتنا.. وأنكرنا علاقتنا..
وأحرقنا ملفات القضيهْ..
والخيل عطشى والقبائل تستجار ولا تُجيرْ..
(والناطق الرسمي يُعلن أنه في الساعة الأولى
وخمس دقائق، شرب اليهود الشاي في بيروت،
وارتاحوا قليلا في فنادقها، وعادوا سالمينْ..)
(والناطق الرسمي يعلن في بلاغ لاحق:
أن اليهود تزوجوا زوجاتنا..
ومضوا بهن.. فبالرفاه وبالبنينْ..)[1]

وبالنظر إلى الأبيات التي اخترناها من القصيدة نجد أن نزارا قد وظف التناص المضاد في أربعة مواضع يتمثل الموضع الأول في استدعاء شخصية عنترة الذي اتخذ له نزار حضورا مضادا ومناقضا حيث يظهر الفارس الشجاع الغيور كما تحتفظ به الذاكرة العربية في صورة رجل منهزم يبيع حصانه بلفافتي تبغ متخليا عن قيمه العربية الأصيلة ليسير في ركاب الغرب، فلا يغار على شرفه ولا يحمي ديار قومه.

أما الموضع الثاني فيتمثل في استدعاء شخصية قيس بن الملوح الشاعر المجنون في حب ليلى العامرية التي يغار عليها من النسيم إذا هب بجوارها، فكتب فيها شعرا يفوح رقة وعذوبة، إلا أن نزارا يسجل له في نصه حضورا مناقضا فيجعله رجلا بلا نخوة ولا غيرة، حيث يدخل اليهود لفراش ليلى ويدنسون عرضها وقيس لا يحرك ساكنا.

أما الموضع الثالث من مواضع التناص المضاد في القصيدة فيتمثل في استحضار الشطر الأول من بيت المتنبي:

---

(١) نفسه ج٣، ص٢٢٩ - ٢٣٧.

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم

فخطاب المتنبي يقال في موقف النخوة والعزة بينما نجد نزارا يستحضره بعد أن أظهر صورة عرب هذا الزمان الذين ينتهك عرضهم وتسلب أرضهم ولا يحركون ساكنا، فقد ضيّعوا العفاف وشيّعوا المروءة ومع هذا يتغنون «لا يسلم الشرف الرفيع». إن حضور خطاب المتنبي في النص النزاري هو حضور ساخر ولهذا يستخدم نزار آلية القطع أو الاقتباس المبتور في استحضار خطاب المتنبي فلم يتم البيت تهكما وسخرية لمناقضة دلالته،لأن إتمامه يشير إلى ما تتطلبه سلامة الشرف من إراقة الدماء، وهذا ما تعجز عنه أمة تعانق عدوها وتضاجعه.

أما الموضع الرابع من مواضع التناص المضاد في قصيدة نزار فيظهر في استحضار عبارة «بالرفاه وبالبنين» ذلك الدعاء الذي يقوله الناس لتهنئة المتزوجين، إلا أن حضور العبارة في النص النزاري كان حضورا ساخرا حيث جاءت بعد أن ذكر تدنيس اليهود للشرف العربي إلى درجة أنهم تزوجوا زوجاتنا ونحن بلا غيرة ولا نخوة نقول لهم «بالرفاه وبالبنين». وبهذا يكون نزار قد أخرج العبارة من المقام التي تقال فيه إلى مقام مناقض له تماما.

ومن خلال النماذج السابقة نجد أن نزارا يهدم الدلالة الأصلية التي تحملها الشخصيات والنصوص والعبارات التي يستدعيها ليبنيها بناء مضادا لما كانت عليه في السابق، ويوظفها في نصه الحاضر الذي يحمل تلك الدلالات المناقضة لدلالات النص الأصلي.

وتجدر الإشارة إلى أن التناص المضاد يعتبر ظاهرة بارزة في شعر نزار وقد وظفه بآليات متنوعة في شعره منها: قلب موقف العبارة وقلب القيمة وقلب الوضع الدرامي وقلب القيم الرمزيّة وهذا ما سنفصّل الحديث عنه في الفصل الرابع.

١.٣. التناص المحور:

تتعدد أنماط توظيف الشخصيّة وتتنوع ما بين توظيفها عنصرا في صورة جزئية عابرة، وتوظيفها مقابلا تراثيا موضوعيّا لبعد من أبعاد تجربة متعددة الأبعاد تشتمل

عليها قصيدة واحدة، وتوظيفها إطارا كليّا لقصيدة بحيث تكون الشخصيّة محور القصيدة الذي تدور حوله كل عناصرها ومكوناتها الأخرى[١]

ونقصد بالتناص المحور هو أن يجعل المبدع شخصية ما محورا لقصيدته تدور القصيدة حولها، رامزا إلى شخصية أخرى تكون في أغلب الأحيان شخصية المبدع نفسه، ويستخدم الشعراء الشخصيات التراثية الكبرى محورا لقصائدهم، ولسانا لأفكارهم ورؤاهم[٢].

وقد وظف القباني هذا الشكل التناصي في جانب كبير من إبداعه الشعري حيث نجد أن عددا من قصائده تكون فيها الشخصية المستدعاة محورا، ويكون حضور الشخصية المحور إما مباشرا بإبراز اسمها في عنوان القصيدة أو بين جنبات أبياتها، كما يكون غير مباشر من خلال التلميح بالشخصية دون التصريح باسمها.

إن إبراز اسم الشخصية المستدعاة في عنوان القصيدة يؤثر في أفق التوقع عند القارئ، ويجعل العنوان بمثابة مفتاح تأويلي يقوم بتعيين طبيعة النص وتشكيل بؤرته الدلالية[٣] وقد حملت عناوين عدد كبير من قصائد نزار أسماء أساطير وشخصيات تراثية كانت بدورها المحور الذي تدور حوله القصيدة ونذكر منها على سبيل المثال لا الحصر (القصيدة والغول، جميلة بو حيرد، قصيدة اعتذار إلى أبي تمام، جمال عبد الناصر، رسالة إلى جمال عبد الناصر، حوار مع طه حسين، عاصي الرحباني) وغيرها.

ففي «القصيدة والغول» يتخذ نزار من أسطورة الغول رمزا للحاكم العربي الذي تخافه رعيته كما كانت العرب تخاف «الغول» يقول:

في هذا الزمن اللامعقول
أصبحنا نجلس – حتى نكتب
بين شفاه الغول.

---

(١) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص٢١٩.
(٢) سالم المانعي: التناص في الخطاب الشعري العماني المعاصر، ص١٧١.
(٣) مفيد نجم: التناص الأسطوري في شعر محمود درويش، مجلة نزوى، العدد ٥٩، ٢٠٠٩م، ص١١٥.

ونغني.. بين عبوس العبد الأسود..
والسيف المسلول..
لا نعرف في أي اللحظات
ستفصل عنا رقبتنا
وبأي لسان سوف نقول...
في هذا الزمن المرعب.. صار الواحد منا
يخشى من أدوات الأمر،
ويخشى من لاءات النهي،
ويخشى الفاعل والمفعول.
في هذا الزمن الأسود..
أصبح قول الشعر مغامرة نحو المجهول
لا يعرف فيها..
اسم القاتل.. من اسم المقتول..
في هذا الزمن اللامعقولْ
لا بد لنا..
لا بد لنا..
لا بد لنا من قتل الغول(١)

في هذه القصيد يستعير نزار ملمحين من ملامح «الغول» هما خوف الناس منه وعدم وجوده، وجعل هذه الأسطورة محور قصيدته ليصور من خلالها مدى رعب الناس من الحاكم مع أنه ليس جديرا بأن يُخشى منه، فكما أن عرب الجاهلية توهموا أن الغول يفتك بالبشر وصدقوا هذا التوهم، فكذلك عرب العصر تصوّروا أن الحاكم يستطيع أن يفعل بهم ما يشاء من أصناف التنكيل والتعذيب فخافوه وسجدوا تحت قدميه، والحقيقة أن الذي يبني يستطيع أن يهدم، فكما عادت عرب الجاهلية إلى

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج٦، ص٢١٧ - ٢٢٠.

رشدها بعد الإسلام وتأكدت أنه لا وجود للغول، فكذلك على عرب العصر وخاصة الشعراء أن يقتلوا الغول الذي تصوّروا وجوده فهو ليس موجودا إلا لأنهم أوجدوه بأنفسهم.

كما أنه جعل شخصية المناضلة الجزائرية «جميلة بوحيرد» محورا لقصيدته التي تحمل اسمها عنوانا لها حيث يقول:

الاسم: جميلة بو حيردْ
رقم الزنزانة: تسعونا
في السجن الحربي بوهرانْ
والعمر اثنان وعشرونا
عينان كقنديليْ معبدْ
والشعر العربي الأسودْ
كالصيف..
كشلال الأحزانْ
إبريق للماء.. وسجّانْ
ويد تنضمّ على القرآنْ
وامرأة في ضوء الصبحِ
تسترجع في مثل البوحِ
آيات مُحزنة الإرنانْ
من سورة (مريم) و(الفتحِ)[(١)]

لقد لجأ نزار في هذه القصيدة إلى أسلوب القص متحدثا عن شخصية «جميلة بو حيرد» محور القصيدة بضمير الغائب، وهو هنا أقرب ما يكون إلى تسجيل تاريخ تلك المناضلة وتخليد اسمها.

---

(١) نفسه ج١، ص٤٤٩ - ٤٥٠.

كما نجده يتبع أسلوب القص في قصيدته « قصة راشيل شوارزنبرغ»[1] يقول:

أكتب للصغار:
للعرب الصغار حيث يوجدونْ
لهمْ على اختلاف اللون.. والأعمار.. والعيونْ..
أكتب للذين سوف يولدونْ..
لهم أنا أكتب للصغارْ
لأعين يركض في أحداقها النهارْ
أكتب باختصارْ
قصة إرهابية مجنّدهْ
يدعونها راشيلْ
قضت سنين الحرب في زنزانة منفردهْ
كالجرذ في زنزانة منفردهْ..
شيّدها الألمان في براغْ
كان أبوها قذرا من أقذر اليهودْ..
يزوّر النقودْ..
وهي تدير منزلا للفحش في براغْ
يقصده الجنود..

وينطلق نزار من شخصية راشيل ليصل إلى تأسيس دولة الصهاينة بتآمر الدول العظمى والأمم المتحدة يقول:

ووقع الكبارْ
أربعة يلقبون نفسهم كبارْ
صك وجود الأمم المتحدهْ..

(١) نفسه ج١، ص٣٥٧.

وأبحرت من شرق أوروبا مع الصباحْ
سفينة تلعنها الرياحْ
وجهتها الجنوبْ
تغص بالجرذان.. والطاعون.. واليهودْ
كانوا خليطا من سُقاطة الشعوبْ
من غرب بولندا،
من النمسا، من استنبول، من براغْ..
من آخر الأرض من السعيرْ
جاؤوا إلى موطننا الصغيرْ
موطننا المسالم الصغير

ويستمر نزار يروي في قصيدته ما فعله الصهاينة في أرض فلسطين وتظل «راشيل» محورا لقصيدته يرجع إليها متخذا منها رمزا لكل امرأة صهيونية شرّدت النساء العربيات وحلت محلهن في الأرض الفلسطينية يقول:

فليذكر الصغارْ
العرب الصغار حيث يوجدونْ
من ولدوا منهم ومن سيولدونْ
قصة إرهابيّة مجندهْ
يدعونها راشيلْ
حلّت محلّ أمي الممددهْ
في أرض بيّارتنا الخضراء في الخليلْ
أمي أنا الذبيحة المستشهدهْ..
وليذكر الصغار..
حكاية الأرض التي ضيّعها الكبارْ
والأمم المتحدهْ

ومن القصيدة السابقة يتبيّن لنا أن هذا النوع من التناص لا يكتفي باستدعاء الشخصية المحور بل يتجاوز ذلك إلى استدعاء ذلك التاريخ الذي تحتفظ به الشخصية المستدعاة وما تحمله من دلالات في ذاكرة المتلقي، فنزار قد وظف ذلك البعد الدرامي الذي تنطوي عليه حكاية راشيل من خلال جدلية العلاقة بين الثنائيات المولّدة لذلك المجال الدرامي المتوتر لتلك الحكاية وما تحمله من المعاني الرمزية.

كما نجده يوظّف التناص المحور عبر شخصية أبي تمام التي حضرت في «قصيدة اعتذار لأبي تمام»[1] المكونة من ثمانية مقاطع، ولم يصرّح نزار باسم الشخصية المستدعاة في المقاطع الأربعة الأولى، بل إنه يعرض الحال الذي آل إليه الشعر والشعراء يقول:

أحبائي:
إذا كنا سنرقص دون سيقان.. كعادتنا
ونخطب دون أسنان.. كعادتنا..
ونؤمن دون إيمان.. كعادتنا..
ونشنق كل من جاؤوا إلى القاعهْ
على حبل طويل من بلاغتنا..
سأجمع كل أوراقي..
وأعتذر..
إذا كنا سنبقى أيها السادهْ
ليوم الدين مختلفين حول كتابة الهمزهْ..
وحول قصيدة نسبت إلى عمرو بن كلثوم..
إذا كنا سنقرأ مرة أخرى
قصائدنا التي كنا قرأناها..
ونمضغ مرة أخرى

---

(١) نفسه ج٣، ص٣٤٥.

حروف النصب والجر.. التي كنا مضغناها
إذا كنا سنكذب مرة أخرى
ونخدع مرة أخرى الجماهير التي كنا خدعناها
ونرعد مرة أخرى، ولا مطرُ...
سأجمع كل أوراقي..
وأعتذرُ..

....

إذا كنا نظن الشعر راقصة.. مع الأفراح تستأجرْ
وفي الميلاد، والتأبين تستأجرْ
ونتلوه كما نتلو كلام الزير أو عنترْ
إذا كانت هموم الشعر يا سادهْ
هي الترفيه عن معشوقة القيصرْ
ورشوة كل من في القصر من حرس.. ومن عسكرْ
إذا كنا سنسرق خطبة الحجّاج.. والحجّاج.. والمنبرْ
ونذبح بعضنا بعضا لنعرف من بنا أشعرْ..
فأكبر شاعر فينا هو الخنجرْ

ثم إن نزارا في باقي مقاطع القصيدة يتحدث إلى شخصية أبي تمام بضمير المخاطب، يتحاور معه طارحا عليه جملة من التساؤلات، وشاكيا إليه حال الشعر والشعراء في هذا العصر، يقول:

أبا تمام أين تكون.. أين حديثك العطر؟
وأين يد مغامرة تسافر في مجاهيلٍ، وتبتكرُ
أبا تمام..
أرملة قصائدنا.. وأرملة كتابتنا..
وأرملة هي الألفاظ والصورُ..

فلا ماء يسيل على دفاترنا..

ولا ريح تهب على مراكبنا

ولا شمس ولا قمر

أبا تمام، دار الشعر دورته

وثار اللفظ والقاموس..

ثار البدو والحضرٌ..

ومل البحر زرقته..

وملّ جذوعه الشجرٌ

ونحن هنا..

كأهل الكهف.. لا علم ولا خبر

فلا ثوارنا ثاروا..

ولا شعراؤنا شعروا..

أبا تمام لا تقرأ قصائدنا..

فكل قصورنا ورق..

وكل دموعنا حجرٌ..

أبا تمام: إن الشعر في أعماقه سفرٌ

وإبحار إلى الآتي.. وكشف ليس يُنتظرٌ

ولكنا.. جعلنا منه شيئا يشبه الزفهْ

وإيقاعا نحاسيا.. يدق كأنه القدرٌ..

ثم يطالب نزار من أبي تمام الصفح لأن الشعراء قد خانوا النهج الذي سار عليه وخانوا مهنة الحرف يقول:

أمير الحرف.. سامحنا

فقد خنا جميعا مهنة الحرف

وأرهقناه بالتشطير، والتربيع، والتخميس، والوصف

أبا تمام.. إن النار تأكلنا
وما زلنا نجادل بعضنا بعضا..
عن المصروف.. والممنوع من صرْفِ..
وجيش الغاصب المحتل ممنوع من الصرف!!
وما زلنا نطقطق عظم أرجلنا
ونقعد في بيوت الله ننتظرُ..
بأن يأتي الإمام علي.. أو يأتي لنا عمرٌ
ولن يأتوا.. ولن يأتوا..
فلا أحد بسيف سواه ينتصرُ..

ثم يختم القصيدة بطرح السؤال الذي يحمل فكرة القصيدة على أبي تمام لعله يجد منه إجابة يقول:

أبا تمام: إن الناس بالكلمات قد كفروا
وبالشعراء قد كفروا..
فقل لي أيها الشاعرْ
لماذا شعرنا العربي قد يبست مفاصله
من التكرار، واصفرّت سنابله..
وقل لي أيها الشاعرْ
لماذا الشعر - حين يشيخ
لا يستلُ سكينا.. وينتحرُ؟؟

لقد تحدث نزار في القصيدة السابقة إلى شخصية أبي تمام (محور القصيدة) بضمير المخاطب ويرى علي عشري زايد أن الشاعر يلجأ إلى هذا الموقف من الشخصية عندما يحس بأن الشخصية لا تحمل تجربته هو الذاتية، وإنما تجسد بعدا موضوعيا من أبعاد تجربته الموضوعية، ولذلك فإن هذا الموقف يحقق للقصيدة لونا من الموضوعية أكثر اكتمالا من ذلك الذي يحققه التحدث من خلال الشخصية

بصيغة ضمير المتكلم لأن الشاعر وإن كان يبث أفكاره من خلال شخصية أخرى غير شخصيته فإن استخدامه لضمير المتكلم ينم عن أن الدلالة المعاصرة للشخصية لم تستطع أن تنفصل تماما عن المشاعر والأفكار الخاصة بالشاعر، بينما في التحدث إلى الشخصية بضمير المخاطب تتحقق الموضوعية في مستويين: الأول توظيف الشخصية التراثية، والثاني وقفة الشاعر من الشخصية على بعد مناسب يسمح لها بأن تتخذ دلالاتها المعاصرة الخاصة، أو أن تقوم بوظيفتها الفنية الخاصة بعيدا - في الظاهر - عن مشاعر الشاعر وأفكاره الذاتية، مما يضفي عليها قدرا أكبر من الموضوعية، وإن كانت الشخصية - في الواقع - لا تعبر إلا عن أفكار الشاعر وآرائه[(١)].

وكما أن نزارا قد تحدث إلى الشخصية المستدعاة بضمير المخاطب كما في النماذج السابقة فإنه كذلك يتحدث من خلال الشخصية المستدعاة بضمير المتكلم وهذا ما نجده في قصيدته «مقابلة تلفزيونية مع غودو عربي»[(٢)] يقول:

أنا كغودو..
أسمع الصفير في الليل،
ولكن.. لا أرى محطة..
ولا أرى أرصفة..
ولا أرى قطارْ...
وقفتُ في الطابور مليون سنهْ
كي أشتري تذكرة
نمتُ على حقائبي.
نمتُ على متاعبي.
قرأتُ ألف مرة جريدتي.
ما أسخف الأخبارْ..

---

(١) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص٢١٢.
(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة: ج٦، ص٣٦٧.

غودو أنا..

ليس معي تأشيرة إلى بلدْ..

وليس في العالم من مدينةٍ

يعرفني فيها أحدْ.

كل المحطات التي أقصدها

مطفأةُ الأنوارْ.

كل القطارات التي أسمعها

تمر فوق جثتي.

هل القطارات هي الأقدارْ؟

منتظر صفارة القطار

منتظر من يوم أن ولدتُ،

لحظة الخروج من مدائن الغبارْ

منتظر أن يزحف البحر على قصائدي،

وتهطل الأمطار..

منتظر معجزة تخرجني نحو مدار آخرٍ..

نحو فضاء آخرٍ..

يؤمن في بنفسج البحر،

وفي حرية الحب...

وفي تعدد الحوارْ..

غودو أنا..

ولم أزل أبحث فوق الرمل، عن بقية اخضرارْ

ولم أزل أبحث في الركام عن زهرة جلنارْ

ولم أزل أؤمن بالشعر الذي يطلع كالوردة

من خاصرة الدمارْ..

غودو أنا..
ولا يزال الروم يسجنونني
ويفرضون حالة الحصارْ.
ولا يزال البدو يكرهونني
ويكرهون الماء..
والخضرة..
والبذارْ..

لقد جعل نزار من (غودو) محورا لقصيدته، وما غودو إلا رمز استخدمه «صامويل بيكيت» في مسرحيته التي قدمت لأول مرة على المسرح الفرنسي عام **١٩٥٣**م ليدين به الانتظار السلبي الذي انتشر في أوروبا بعد الحرب الكونية الثانية، حيث انتشر الخوف والتردد وانعدام الثقة بالعالم والحياة، ويتلقى المنتظرون في المسرحية كل يوم رسالة جديدة من (غودو) الموعود المنتظر يعتذر فيها عن المجيء اليوم ويؤكد أنه سيأتي غدا، وكل غد يليه غد آخر، وهم ينتظرونه ليخرجهم من همومهم وليحل مشاكلهم[(١)].

لقد تحدث نزار من خلال شخصية (غودو) بصيغة ضمير المتكلم ليعبر من خلال هذه التقنية عن صلته بغودو التي بلغت حد الاتحاد والامتزاج، حيث استطاعت هذه الشخصية بملامحها التي رسمها الكاتب المسرحي «صامويل بيكيت» أن تحمل أبعاد التجربة النزارية ولهذا يتحدث بلسانها.

لقد وجد نزار في شخصية (غودو) تشابها مع شخصية المهدي المنتظر في ثقافة القائلين بعودة محمد بن الحنفية الذي اعتقد أتباعه أنه غاب غياب عودة فانتظروا عودته وما زالوا ينتظرون، فأراد نزار أن يلفت الأنظار إلى ثقافة الانتظار التي استهلكت أمتنا العربية وأعاقت نهضتها فهي سر تخلفنا وانحطاطنا وضعفنا، فغودو الذي تقمص نزار شخصيته ليس أوروبيا بل عربيا.

وتجدر الإشارة إلى أن غودو هو شخصية وهمية عندما سئل مؤلف المسرحية

---

(١) رابطة أدباء الشام: http:www.odabasham.ipower.com.

عنه قال: «حتى أنا لا أعرف من هو ولا ما هو غودو»[١].

ويلجأ الشاعر إلى تقنية الحديث من خلال الشخصية المستدعاة (الحديث بصيغة ضمير المتكلم) حين يحس أن صلته بها قد بلغت حد الاتحاد والامتزاج بها، وأن الشخصية قادرة - بملامحها التراثية - على أن تحمل أبعاد تجربته الخاصة، ومن ثم فإنه يتحد بها ويتحدث بلسانها، أو يدعها تتحدث بلسانه، مضيفا عليها من ملامحه ومستعيرا لنفسه من ملامحها، بحيث يصبح الشاعر والشخصية كيانا جديدا ليس هو الشاعر، وليس هو الشخصية، وهو - في الوقت نفسه - الشاعر والشخصية معا[٢].

ولا يقتصر توظيف التناص المحور عند نزار على استدعاء شخصيات وحسب، بل نجده كذلك يستدعي الأحداث التاريخية ويجعلها محورا للقصيدة كما هو الحال في قصيدته «هوامش على دفتر النكسة» التي جعل فيها نكسة ١٩٦٧م محورا تدور حولها القصيدة المكونة من عشرين مقطعا ومنها قوله:

إذا خسرنا الحرب.. لا غرابهْ
لأننا ندخلها
بكل ما يملكه الشرقي من مواهب الخطابهْ
بالعنتريات التي ما قتلتْ ذبابهْ
لأننا ندخلها بمنطق الربابهْ..
السر في مأساتنا..
صراخنا أضخم من أصواتنا..
وسيفنا أطول من قاماتنا..
خلاصة القضيهْ
توجز في عبارهْ
لقد لبسنا قشرة الحضارهْ

(١) الاشتراكي نت: http:www.aleshteraki.net.
(٢) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص٢٠٩.

والروح جاهلية[١]

ورغم أن نكسة ١٩٦٧م هي محور القصيدة إلا أن الشاعر أقرب ما يكون في هذا النص إلى المؤرخ الذي يحلل الأسباب ليصل إلى النتائج، كما نجده يوظف الحادثة للعتاب والتوبيخ تارة ولإثارة الحماسة تارة أخرى، وتظل النكسة هي المحور الذي تدور حوله القصيدة من بدايتها إلى نهايتها. ونكتفي بالنماذج السابقة خشية الإطالة وإلا فإن شعر القباني يزخر بنماذج عديدة في هذا المحور لا يتسع المقام لذكرها.

١ـ ٤ـ التناص المجزوء:

وإذا كان التناص المحور يعرض تلك المساحة الواسعة التي يمكن للواقعة التناصية أن تحتلها في النص الحديث، فإن التناص المجزوء يعرض لمجموعة من الوقائع التناصية أو الشخصيات الحاضرة في النص الحديث دون أن تكون محورا له، وفي الوقت ذاته مؤثرة على ترابطه وانتظام اتصاله القائم بين زمني التناص التاريخي والمعاصر.

وقد قسم أحمد مجاهد التناص المجزوء إلى قسمين هما:

- الشخصية جزء من النص.
- المحور المساعد[٢].

ويعتبر هذا النمط التناصي أهون شأنا من الناحية الفنية، مقارنة بباقي أشكال التناص حيث يظل ارتباط الشاعر بالشخصية المستدعاة ارتباطا هامشيا، ويظل إحساسه بها من الضعف بحيث لا تستطيع الشخصية أن تستقطب أبعاد تجربته، أو حتى بعدا واحدا من أبعادها.

وقد تكون الصورة الشعرية التي توظف فيها الشخصية التراثية مجرد صورة بلاغية - تشبيه أو استعارة أو كناية - يمكن رد كل طرف من أطرافها إلى مقابل واقعي،

---

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج٦، ص٤٧٧.

(٢) انظر حصة البادي: التناص في تجربة البرغوثي الشعرية، ص١٤٧ -١٤٨.

وتنتهي وظيفتها في القصيدة بمجرد تحقيق الصلة بين وعي المتلقي وفكره ووجدانه، وبين هذا المقابل الواقعي. وقد تكون صورة رمزية تشع الشخصية فيها بإيحاءات رحبة لا يمكن تحديدها، وفي كل الأحوال فإن نجاح الشاعر يقاس بمدى توفيقه في شحن الصورة بطاقة لا تنفد من الإيحاءات من ناحية، وبتوظيفها لخدمة السياق العام للقصيدة وتطويعها للمقتضيات الفنية لهذا السياق من ناحية ثانية، بحيث لا يبدو العنصر التراثي مقحما على القصيدة ومفروضا عليها من الخارج[١].

إن الصورة التشبيهية هي أقل صور هذا النمط فنية، لأن الشخصية التراثية في التشبيه تبدو كما لو كانت مفروضة على سياق القصيدة من الخارج، ولا تربطها به سوى أداة التشبيه - المصرح بها أو المقدرة - وأداة التشبيه بطبيعتها رباط واه يكاد في كثير من الأحيان يقوم حاجزا بين الشخصية التراثية وبين أن تستقطب الطرف المعاصر، فيظل الطرفان شاخصين كل منهما بإزاء الآخر، وعاجزين عن الانصهار في وهج التجربة ليصبحا كيانا فنيا واحدا تمتزج التراثية فيه بالمعاصرة، على عكس الصورة الاستعارية والكنائية التي تبدو فيه الشخصية التراثية أكثر التحاما بكيان القصيدة، وأكثر انبثاقا من صميم تجربة الشاعر، ولذلك فإن الشاعر يتركها تعبر بذاتها عن مقابلها المعاصر الذي يريد نقله بواسطتها، دون أن يتورط في التصريح به، ومع هذا فإن الشخصية المستدعاة لا تحتل سوى جزء هامشي من رؤيا الشاعر ومن كيان القصيدة وتظل قدرتها على الإيحاء محصورة في نطاق ضيق[٢].

وهناك نوع من الصور الجزئية التي يستدعي بها الشاعر الشخصيات التراثية لا يمكن رده إلى الصور البلاغية التقليدية من تشبيه واستعارة وكناية، وهي الصور الرمزية التي تشع الشخصية التراثية في إطارها بإيحاءات أغنى وأرحب من تلك التي تشع بها في إطار الصورة البلاغية التقليدية[٣].

وتجدر الإشارة إلى أنه رغم ضيق المساحة التي يعرضها التناص المجزوء

---

(١) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص٢٢٠.

(٢) انظر المرجع نفسه ص٢٢٠.

(٣) انظر المرجع نفسه ص٢٢٣.

مقارنة بتلك المساحة التي يعرضها التناص المحور، فإن المبدع المجيد قد يفيد من توظيف الشخصية عنصرا عابرا في صورة جزئية أكثر مما يفيد سواه من توظيفها إطارا لتجربة شعرية كاملة، والعبرة في النهاية بمدى ما تؤديه الشخصية في الصورة الجزئية، ثم بمدى ما تؤديه الصورة الجزئية في النص من وظيفة تعبيرية، وبتآزر والتحام مع بقية الأدوات الشعرية الأخرى التي يستخدمها الكاتب في نصه.

وقد احتل هذا الشكل التناصي مساحة كبيرة في شعر القباني، وكثيرا ما يأتي التناص المجزوء في النص نفسه الذي يأتي فيه التناص المحور لارتباط الشخصية المحورية في النص بشخصيات أخرى لا تكون محورا أساسيا بل محورا مساعدا، وقد تكون الشخصية محورا في نص ومحورا مساعدا أو رمزا في نص آخر.

ومن أمثلة توظيف التناص المجزوء في شعر نزار في شكل صورة بلاغية تقليدية قائمة على التشبيه قوله في قصيدة «الديك»:

في حارتنا
ديك يصرخ عند الفجر
كشمشون الجبار
يطلق لحيته الحمراء،
ويقمعنا ليلا ونهارْ
يخطب فينا..
ينشد فينا..
يزني فينا..
فهو الواحد، وهو الخالد،
وهو المقتدر الجبارْ[1].

نلاحظ في النص السابق أن شخصية «شمشون» لم تكن محورا في القصيدة، بل

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج٦، ص٥٣٠.

إن حضورها كان عنصرا في صورة جزئية قائمة على التشبيه، حيث ربط الشاعر بين ديك الحارة (رمز الحاكم) وشمشون بأداة التشبيه الكاف،ورغم ما ذكرناه سابقا عن الصورة التشبيهية في كونها أقل فنية وأن الشخصية المستدعاة فيها تبدو كما لو كانت مفروضة على سياق القصيدة من الخارج، إلا أن القباني استطاع إلى حد ما أن يصهر الطرفين (المشبه - المشبه به) في وهج التجربة بحيث أصبحا كيانا فنيا واحدا،وذلك من خلال إسقاط الدلالات المعاصرة على شخصية «شمشون» مما أضفى عليها نوعا من الحيوية والحركة أزال أو خفف على أقل تقدير من إحساسنا بانفصال طرفي الصورة (المشبه والمشبه به).

كما نجد التناص المجزوء حاضرا بكثافة في قصيدته «السيرة الذاتية لسياف عربي» حيث يوظف الشخصية المستدعاة في صورة جزئية قائمة على التشبيه يقول على لسان السياف العربي:

يا جماهير بلادي:
يا جماهير الشعوب العربية
إنني روح نقي.. جاء كي يغسلكم من غبار الجاهليهْ
سجلو صوتي على أشرطةٍ..
إن صوتي أخضر الإيقاع كالنافورة الأندلسيهْ
صوّروني..باسما مثل (الجوكندا)
ووديعا مثل وجه المجدليّهْ
صوروني..
بوقاري، وجلالي، وعصاي العسكريهْ[1]

ورغم استخدم نزار في النص السابق التشبيه الذي يمثل فيه المتكلم (السياف العربي) الطرف الأول وكل من الجوكندا والمجدلية الطرف الثاني إلا أننا نشعر ونحن نقرأ هذا النص أن الذي يشد الجوكندا والمجدلية إلى الصورتين الواردتين في النص

(١) نفسه ج٦، ص٢٨٤.

هي أداة التشبيه (مثل)، لأن الشاعر هنا يقف عاجزا عن إسقاط الدلالات المعاصرة على الشخصيتين اللتين استدعاهما في نصه، وتظل الشخصيتان غريبتين عن السياق الفني للقصيدة، ولو كانت الشخصيتان منبثقتين من صميم تجربة الشاعر لاستطاع أن يحملهما دلالات معاصرة إلا أنهما وردتا في صورة جزئية فبدتا بتلك الغرابة التي ظهرت في النص.

وإذا كان نزار قد استخدم في النص السابق صورة تشبيهية بأداة مصرح بها فإنه في القصيدة نفسها يستخدم الصورة التشبيهية بأداة مقدرة يقول على لسان السياف العربي:

إنني يوسف في الحسن،
ولم يخلق الخالق شَعرا ذهبيا مثل شَعري
وجبينا نبويا كجبيني...
أيها الناس:
أنا مجنون ليلى.
فابعثوا زوجاتكم يحملن مني
وابعثوا أزواجكم كي يشكروني..
أيها الناس:
أنا مهديكم، فانتظروني!
ودمي ينبض في قلب الدوالي..
فاشربوني.
أيها الناس:
أنا الحجاج. إن أنزع قناعي، تعرفوني
وأنا جنكيز خان جئتكمْ..
بحرابي..
وكلابي..

وسجوني..[١]

لقد استدعى الشاعر في النص السابق عددا من الشخصيات التي لم تكن محورا في القصيدة بل كانت عنصرا في صورة جزئية قائمة على التشبيه يمثل فيها المتكلم (السياف العربي) الطرف الأول أما الطرف الثاني فيمثله (يوسف - مجنون ليلى - المهدي - الحجّاج - جنكيز خان)، ورغم أن الشاعر لم يصرّح بأداة التشبيه التي تربط بين طرفي الصور الخمس إلا أن القارئ يظل يشعر بأن أداة التشبيه المقدرة هي التي تشد وتربط بين طرفي الصورة (الشخصية المعاصرة، الشخصية التراثية)، ولهذا يظل هذان الطرفان عاجزين عن الانصهار في وهج التجربة فلم تستطع الشخصيات التراثية في الصور الخمس أن تمتزج بالشخصية المعاصرة، ولهذا بدا العنصر التراثي قاصرا عن أن ينم عن الشخصية المعاصرة بذاته فاحتاج إلى أداة التشبيه (المقدرة) لتكون أداة ربط بين الطرفين اللذين قد لا يشتركان إلا في وجه شبه واحد، فالشخصية المعاصرة في الصورة الجزئية لا تتقمص الشخصية التراثية بل قد تشترك معها في صفة أو أكثر من صفاتها.

وكما وظف نزار التناص المجزوء في شكل صور بلاغية قائمة على التشبيه فإنه يوظفه كذلك في صورة بلاغية قائمة على الاستعارة ومن ذلك قوله في قصيدته «منشورات فدائية على جدران إسرائيل» يقول مخاطبا الصهاينة:

لا تسكروا بالنصرْ

إذا قتلتم خالدا

فسوف ياتي عمرو

وإن سحقتم وردةً

فسوف يبقى العطرْ..[٢]

لقد استدعى القباني شخصيتي خالد وعمرو في صورة جزئية قائمة على الاستعارة، حيث استعار الشخصيتين للقوى القادرة على تحقيق النصر لهذه الأمة،

---

(١) نفسه ج٦، ص٢٧٠ - ٢٧٩.

(٢) نفسه ج٣، ص١٦٩.

فالشخصيتان التراثيتان المستعارتان يمثلهما في الصورة المعاصرة أولئك الفدائيون الذين يقدمون حياتهم ثمنا لتحقيق النصر «ولا شك أن هذه الاستعارة قد أعطت لهذا اليقين بالنصر لونا من الرسوخ والتحقيق عن طريق إعطائه هذا البعد التاريخي الذي يقوم شاهدا على صدق هذا اليقين، وفي نفس الوقت صانت عاطفة الشاعر من أن تتحول إلى غنائية صارخة وأضفت عليها شيئا من الموضوعية بإعطائها معادلها الموضوعي، ولا شك أن الإيجاز... هو الذي أتاح الفرصة لدلالة الشخصيتين التراثيتين أن تبرز وتؤكد ذاتها»(١) وتبدو الصورة الاستعارية أكثر قدرة على الالتحام والانصهار بين طرفي الصورة المتمثل في الشخصية التراثية (خالد، عمرو) والشخصية المعاصرة (الفدائيون) ولهذا نجد الشاعر قد تركها تعبر بذاتها عن مقابلها المعاصر دون الحاجة إلى التصريح الذي تتطلبه الصورة التشبيهية.

كما نجد التناص القائم على الصورة الاستعارية حاضرا في قصيدته «أبو جهل يشتري فليت ستريت» يقول:

عنترة يبحث طول الليل عن روميّةٍ
بيضاء كالزبدةِ..
أو مليسة الفخذين.. كالهلالْ.
يأكلها كبيضة مسلوقةٍ
من غير ملح - في مدى دقيقةٍ
ويرفع السروالْ!!(٢)

لقد استعار القباني شخصية أبي جهل (عنوان القصيدة) وعنترة للرجل العربي الهمجي الشهواني المتخلف في صورة جزئية قائمة على الاستعارة، فالشخصيتان التراثيتان (أبوجهل، عنترة) يمثلهما في الصورة المعاصرة أولئك العرب من الخليج الذين يذهبون إلى أوروبا للاستمتاع بملذات الحضارة وهم لا يعرفون عن الحضارة

---

(١) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص٢٢٣.
(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج٦، ص٣٩١.

والتقدم شيئا حسب التصور النزاري.

ورغم أن نزارا قد وظّف آلية «قلب القيمة الرمزية» حيث ذهب بشخصية عنترة بعيدا جدا عن تصور الذاكرة الجماعية إلا أنه يحاول أن يجعل طرفي الصورة الاستعارية (عنترة - العربي الخليجي) أكثر التحاما وانصهارا رغم الاستدعاء المضاد الساخر للشخصية في النص، ولهذا تركها تعبر بذاتها عن مقابلها المعاصر دون الحاجة إلى التصريح الذي تتطلبه الصورة القائمة على التشبيه.

كما نجد في شعر القباني تناصا مجزوءا في شكل صور بلاغية قائمة على الكناية كما في قصيدته «تقرير سري جدا من بلاد قمعستان» يقول واصفا عرب هذا الزمان:

جميعهم يأتيهم الحيض، ومشغولون بالحمل
وبالرضاعهْ..
جميعهم قد ذبحوا خيولهمْ
وارتهنوا سيوفهمْ
وقدّموا نساءهمْ هديةً لقائد الرومانْ
ما كان يدعى ببلاد الشام يوماً
صار في الجغرافيا..
يدعى (يهودستان)
الله.. يا زمانْ...
هل تعرفون من أنا؟
مواطن يسكن في دولة (قمعستان)
وهذه الدولة ليست نكتة مصرية
أو صورة منقولة عن كُتب البديع والبيانْ
فأرض (قمعستان) جاء ذكرها
في معجم البلدان
وأن من أهم صادراتها

حقائبا جلدية
مصنوعة من جسد الإنسان
الله.. يا زمان..[١]

لم يستدع القباني أي شخصية في النص السابق بطريقة مباشرة إلا أنه يستدعيها بطريقة غير مباشرة من خلال نحت اسم دولتين خاصتين بنصه الأولى (يهود - ستان) والثانية (قمع - ستان) ويتطلب استحضار هاتين الدولتين استدعاء الشخصيات التي تقيم فيهما، ولقد كان استحضار نزار للدولتين في صورة جزئية قائمة على الكناية، حيث كنى بـ «يهودستان» عن إسرائيل وعن كل الشخصيات الفاعلة فيها وبـ «قمعستان» عن الدول العربية وعن كل الشخصيات الفاعلة فيها، وتجدر الإشارة إلى أن طرفي الصورة الكنائية (المكنى عنه - المُكنى به) يكونان أكثر التحاما وامتزاجا من الصورة القائمة على التشبيه، إلا أن إيحاءات التناص المجزوء القائم على الصورة الكنائية تنتهي بمعرفة المكنى عنه.

ويبقى هناك شكلان من أشكال التناص المجزوء لا يمكن ردهما إلى صورة بلاغية تقليدية (تشبيه، استعارة، كناية) وهما التناص المجزوء القائم على الصورة الرمزية، والقائم على القناع، وقد وظّف نزار هذين الشكلين التناصيين في مواضع عديدة ومن ذلك استدعاء شخصية المتنبي في قصيدة «المحضر الكامل لحادثة اغتصاب السياسة» يقول:

إننا نسأل عن شخص يُسمى المتنبي
كان في يوم من الأيام عصفور العربْ
فعرفنا أنه مات على أيدي المباحثْ
ووجدنا طلقة في رأسه..
ووجدنا طلقة في حلقه..
ووجدنا طلقة في قلبه..

(١) نفسه ج٦، ص٢٧ - ٣١.

ووجدنا طلقة في قلبنا..[١]

لقد استدعى نزار شخصية المتنبي رمزا للشاعر الذي قتله شعره، ليستحضر من خلالها صورة أولئك الشعراء المعاصرين الذين يلقون أقسى أنواع التنكيل من السلطة، ورغم أن الصورة جزئية إلا أنها تشع بإيحاءات ودلالات بالغة الغنى، فالشاعر يستحضر في شخصية المتنبي صفاته التي يرى أن على الشعراء الاتصاف بها مثل الكبرياء وعزة النفس وعدم الخضوع أمام الحكام، وقد نجح الشاعر في دمج هذه الشخصية في النسيج العام للقصيدة.

ومن أشكال التناص المجزوء القائم على الرمز ما ورد في قصيدته «قراءة على أضرحة المجاذيب» حيث قوله:

حاولتُ أن أقلعكمْ
من دبق التاريخ..
من رزنامة الأقدار..
ومن (قفا نبكِ)..
ومن عبادة الأحجار
حاولتُ أن أفك عن طروادة حصارها،
حاصرني الحصارْ.[٢]

إن استحضار نزار لعبارة (قفا نبك) في النص السابق إنما هو استدعاء لشخصية تراثية في صورة جزئية عابرة، وهي شخصية امرئ القيس أول من وقف على الأطلال فبكى واستبكى، فاستدعاء الخطاب (قفا نبك) يحمل دلالات وإيحاءات لا حد لغناها وقدرتها على التأثير، وقد استطاع الشاعر أن يكثف كل هذه الإيحاءات والدلالات في ذلك الخطاب المستحضر، وهذا النمط من الاستحضار لا يمكن رده تحت أي نمط من أنماط الصور البلاغية التقليدية.

ومن أشكال التناص المجزوء الذي لا يمكن رده إلى صورة بلاغية تقليدية ما

---

(١) نفسه ج٦، ص٣٠٥.   (٢) نفسه ج٣، ص٣٠٥-٣٠٦.

ورد في قصيدته «الوضوء بماء العشق والياسمين» يقول في المقطع الرابع عشر:

من (خان أسعد باشا)
يخرج أبو خليل القباني
بقنبازه الدامسكو..
وعمامته المقصبهْ
وعينيه المسكونتين بالأسئلهْ
كعينيْ (هامْلِتْ)
يحاول أن يقدم مسرحا طليعيّا
فيطالبونه بخيمة قره كوزْ..
يحاول أن يقدم نصا من شكسبيرْ
فيسألونه عن أخبار الزيرْ
يحاول أن يجد صوتا نسائيا واحدا
يغني معه..
(يا مال الشام يا شامي)
فيخرطشون بواريدهم العثمانيهْ
ويطلقون النار على كل شجرة وردْ
تحترف الغناءْ..
يحاول أن يجد امرأة واحدهْ..
تردد وراءهُ:
(ياطيرهْ طيري يا حمامهْ)..
فيستلون سكاكينهم
ويذبحون كل سلالات الحمامْ..
وكل سلالات النساء..
وبعد مئة عامْ..
اعتذرت دمشق لأبي خليل القباني

وشيدت مسرحا جميلا باسمهْ

وصارت أغنية (يا مال الشام يا شامي)

نشيدا رسميا مقررا

في كل مدارس الإناث في سوريهْ[١]

إن القارئ للنص السابق يدرك أن نزارا قد اتخذ من شخصية أبي خليل القباني قناعا له، فما تعرض له إبداع أبي خليل القباني من عدم القبول به عند الناس أول أمره ينطبق على إبداع نزار الذي قوبل بالرفض الشديد والانتقاد اللاذع، وكما أن أبا خليل استطاع أن يثبت نجاح ما أبدعه بعد مضي الزمن فكذلك نزار يؤكد نجاح إبداعه الشعري. فهذا الاستدعاء لشخصية أبي خليل القباني في هذه القصيدة لا يمكن رده إلى صورة بلاغية تقليدية (استعارة، تشبيه، كناية) حيث أن الاستدعاء كان قائما على تقنية القناع التي تحمل دلالات وإيحاءات بالغة الغنى.

٢ـ التناص غير المباشر في شعر نزار قباني:

لقد لاحظنا من خلال النماذج التي سقناها على التناص المباشر بأشكاله وصوره المتعددة أنه يتبلور في ملفوظ دال على نص غائب، أي أن الشاعر يحيلنا بلفظ خاص على النص الغائب يقرأ من خلاله النص الحاضر، كأن يذكر اسم الأسطورة أو الشخصية المستحضرة أو يذكر النص الغائب أو جزءا منه.

أما التناص غير المباشر فلا يكون بلفظ صريح يحيلنا على ذلك النص الغائب، وإنما يلقي بظلال غير لفظية إلى النص الغائب أو الشخصية المستحضرة، وبهذا تكون اللغة أكثر تعقيدا وأقل شفافية للوصول إلى النص الغائب، وهذا الأمر يضفي على اللغة سمة الإيحاء والتركيب والغموض، مما يجعل المتلقي يغوص بكل تركيز للوصول إلى مستوى أعمق من القراءة للوصول إلى النص الغائب أو الشخصية المستحضرة[٢].

---

(١) نفسه ج٦، ص٤٣٤ - ٤٣٧.

(٢) انظر عبد الباسط مراشدة: التناص في الشعر العربي الحديث، ص١٢٣، وص٢٣٣.

ولقد وظف نزار هذا النمط من التناص في شعره من ذلك قوله في «رسالة إلى رجل ما»:

قضينا العمر في المخدع
وجيش حريمنا معنا
وصك زواجنا معنا
وصك طلاقنا معنا..
وقلنا: الله قد شرّع
ليالينا موزعة
على زوجاتنا الأربع..
هنا شفة.. هنا ساق..
هنا ظفر.. هنا إصبع
كأن الدين حانوت
فتحناه لكي نشبع..
تمتعنا «بما أيماننا ملكت»
وعشنا في غرائزنا بمستنقع
وزوّرنا كلام الله بالشكل الذي ينفع
ولم نخجل بما نصنع
عبثنا في قداسته
نسينا نبل غايته..
ولم نذكر سوى المضجع
ولم نأخذ
سوى زوجاتنا الأربع.. (١)

ربما نستطيع من القراءة الأولى للنص السابق أن نتبيّن أن الشاعر يتناص مع آية

---

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد١، ص٦٣٦ - ٦٣٧، مرجع سابق.

الطلاق وآية التعدد لأن تناص الشاعر مع الآيتين جاء مباشرا، وقد أشرنا إلى ذلك في الفصل الثاني من الدراسة ولكننا نحتاج إلى أكثر من قراءة لإدراك التناص في قوله «وقلنا الله قد شرّع» حيث أشار بظلال غير لفظية إلى قوله تعالى: ﴿ وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ ٱفْتَرَىٰ عَلَى ٱللَّهِ كَذِبًا ۚ أُولَٰٓئِكَ يُعْرَضُونَ عَلَىٰ رَبِّهِمْ وَيَقُولُ ٱلْأَشْهَٰدُ هَٰٓؤُلَآءِ ٱلَّذِينَ كَذَبُوا۟ عَلَىٰ رَبِّهِمْ ۚ أَلَا لَعْنَةُ ٱللَّهِ عَلَى ٱلظَّٰلِمِينَ ﴾ [هود: ١٨]- فلم يصرّح القباني بشيء من ألفاظ الآية القرآنية ولكن أجواء النص هي التي قادتنا بشكل غير مباشر إليها.

ومن أمثلة التناص غير المباشر ما جاء في قصيدته «السيرة الذاتية لسياف عربي» حيث يقول على لسان السيّاف العربي:

كلما فكرت أن أعتزل السلطة،

ينهاني ضميري..

من ترى يحكم بعدي هؤلاء الطيبين؟

من سيشفي بعدي..

الأعرج..

والأبرص..

والأعمى..

ومن يحيي عظام الميتين؟

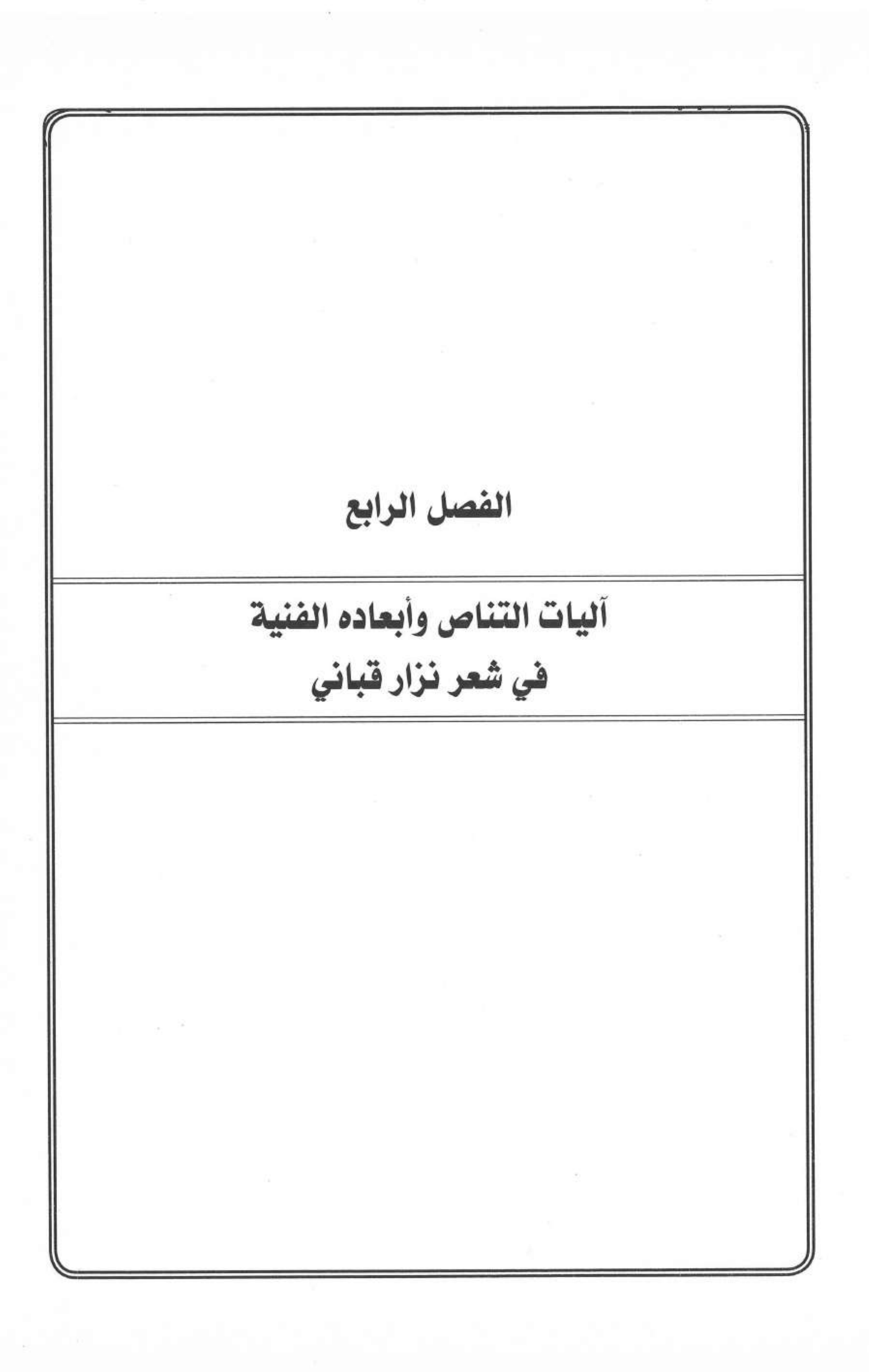
من ترى يخرج من معطفه ضوء القمر؟(١)

لقد استدعى الشاعر شخصيتي عيسى وموسى - عليهما السلام - بشكل غير مباشر فلم يصرّح باسمهما وإنما أشار إلى الدور الذي قاما به فموسى هو من أخرج يده بيضاء من جيبه، وعيسى هو من شفى الأعرج والأبرص والأعمى وأحيى الموتى بإذن الله.

وتوجد نماذج كثيرة يستدعي فيها نزار الشخصيات دون أن يصرّح بها وذلك من خلال استدعاء الخطاب الذي ينسب إليها أو الدور الذي قامت به وسنتناول هذه الظاهرة بشكل أوسع عند حديثنا عن آليات التناص في شعر نزار في الفصل الرابع.

---

(١) نفسه ج٦، ص٢٧٣.



الفصل الرابع

آليات التناص وأبعاده الفنية
في شعر نزار قباني




آليات التناص

إذا كان النص الأدبي «امتصاصا لنص آخر أو تحويلا عنه»(١) فهذا يعني أنه «في فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة، مقتطعة من نصوص أخرى» على حد تعبير جوليا كريستيفا(٢)، وهذا يقودنا إلى أن النص «يستمد وظيفته من علاقة مزدوجة تشده إلى النصوص الأدبية الأخرى السابقة له، وإلى أنساق دلالية غير أدبية»(٣) وبهذا المعنى فإن التناص ينطلق من افتراض أن أي نص مهما كان جنسه، لا يمكن إلا أن يدخل في تفاعلات ما وعلى مستوى ما مع النصوص السابقة أو المعاصرة أو اللاحقة له، ومع النصوص المجاورة أو الموازية أو المتداخلة التي تفرضها عملية إنتاج النصوص.

إن تلك التفاعلات التي يدخل فيها النص مع غيره من النصوص سواء كان ذلك التفاعل في الشكل أو المضمون أو فيهما معا فإنه يتطلب حضور آليات خاصة بالتناص لا بد للمبدع منها سواء كان ذلك بوعي أو بدون وعي منه، ولقد تعددت مواقف النقاد في تقسيمهم لتلك الآليات التي يتم بها التناص وفقا لرؤاهم الخاصة وقراءاتهم التطبيقية.

وقد أشارت كريستيفا في مقولتها الشهيرة «كل نص هو امتصاص لنص آخر أو تحويل عنه» إلى آليتين من آليات التناص هما «الامتصاص» و«التحويل».

أما «جيرار جينيت» فقد حدد خمسة أنماط للتعددية النصية نلخصها بما يلي:

---

(١) ليون سومفيل: التناصية والنقد الجديد، ترجمة: وائل بركات، مجلة علامات، جدة، السعودية، العدد: أيلول ١٩٩٦م، ص٢٣٦، نقلا عن عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، ص١٣٩.

(٢) جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، ص٢١، مرجع سابق.

(٣) عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، ص١٤٤، مرجع سابق.

١. التناص: وهو حضور مشترك بين نصين وعدد من النصوص بطريقة استحضارية، ويتخذ هذا الحضور ثلاثة أشكال:

الممارسة التقليدية للاستشهاد: وهو شكل أكثر وضوحا وحرفية ويكون بواسطة علامات التنصيص بالإحالة أو بدون الإحالة.

الاقتباسات والسرقات الأدبية: وهو شكل أقل وضوحا وشرعية، لأنها استعارة حرفية دون تصريح.

الإشارة: وهو شكل أقل وضوحا وأقل حرفية، ويتطلب فهما حادا ونظرة ثاقبة وإدراكا عميقا.

٢. الملحق النصي: وهو علاقة النص بعتبة النص، ويشمل العنوان والعناوين الفرعية والمقدمة والملاحظات الهامشية وغيرها.

٣. الماورائية النصية: وهو الشرح الذي يجمع نصا ما بنص آخر، ويتحدث عنه دون أن يذكره.

٤. الجامع النصي: وهذه العلاقة خرساء تماما، لا تظهر في أحسن حالاتها إلا عبر ملحق نصي.

٥. الاتساع النصي: وهي علاقة توحّد نصا (يسمى النص المتسع) بنص سابق (يسمى النص المنحسر) بحيث ينشب النص المتسع أظفاره في النص المنحسر، دون أن تكون العلاقة ضربا من الشرح[(١)].

أما «لوران جيني» فقد صنف عمل التناص إلى ثلاث حالات هي[(٢)]:

التحرير: أي التحرير الكتابي لما ليس كتابيا بالأصل.

الخطية: الكتابة ظاهرة خطية، محكومة باستمرارية السطور، أفقيا كماهو الحال في أغلب اللغات، أو عموديا كما في الصينية واليابانية. ويعمد الكاتب إلى

---

(١) انظر سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص٩٧، وعز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، ص١٤٨، وليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ص٣٤ - ٣٥.

(٢) انظر كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، ص٥١ - ٥٣، وعز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، ص١٤٤.

ما يشبه تسوية لعناصر النص الأصلي وعناصر نصه الجديد في فضاء الصفحة وداخل حدودها المادية وقد يلجأ إلى التوكيد على بعض الأسطر بطبعها بحروف مختلفة مائلة أو سمينة.

الترصيع: وهو أشبه ما يكون بـ (المونتاج) حيث يرصع الكاتب عناصر النص القديم في نصه الجديد، ويتم ذلك بتأمين التماسك بين عناصر منفصلة عن معناها القديم، واختزال التعارضات التركيبية بين النصوص القادمة من مصادر مختلفة، وإدخال وصلات تضمن تماسكها النحوي والدلالي.

كما رأى «جيني» أن في الإمكان التركيز على ستة أنماط في مجال تفاعل النصوص وهي[1]:

١ـ **التشويش**: وهو أن يأخذ الكاتب فقرة من نص مكرّس ويتلاعب به مدخلا عليه إفسادا مقصودا أو دعابة، كأن يحول النص من الفصحى إلى العامية المحكية.

٢. **الإضمار أو القطع**: وهو أن يمارس الكاتب الاقتباس المبتور ليحرف النص عن وجهته الأصلية.

٣. **التضخيم أو التوسيع**: وهو أن ينمي الكاتب في النص عناصر كانت كامنة فيه حسب الاتجاه الذي يريد، وقد يعطي النص أكثر من حجمه وأحيانا يستنطق كل ما فيه. وهذا ما يطلق عليه محمد مفتاح التمطيط كما سنشير إلى ذلك لاحقا.

٤. **المبالغة**: ويقوم هذا الإجراء على المبالغة في المعنى والمغالاة فيه، وإذا كان الإجراء السابق يقوم على تضخيم الكلام وتوسيعه (كمّا) فإن هذا الإجراء يقوم على المبالغة فيه (كيْفا ونوعا).

٥ـ **القلب أو العكس**: وهذا الإجراء الأكثر شيوعا في التناص، وخصوصا في المحاكاة الساخرة، ويتضمن صنوفا عديدة منها: قلب موقف أو عبارة أو أطرافها، وقلب القيمة،وقلب الوضع الدرامي، وقلب القيم الرمزية.

---

(١) انظر كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، ص٥٣ - ٥٧، وعز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، ص١٤٤ - ١٤٥، ونهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي (التناصية النظرية والمنهج)، ص٢٩٣ - ٢٩٥.

٦. تغيير مستوى المعنى: وهو أن يقوم الكاتب بنقل المعنى إلى صعيد آخر، كأن يحول المجاز إلى الحرفية أو العكس.

أما النقّاد العرب فقد تناول عدد منهم آليات التناص وكان أولهم المغربي «محمد بنيس» في كتابه «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب - مقاربة بنيوية تكوينية» الصادر عام ١٩٧٩م وفيه فصل بعنوان (النص الغائب) وقد قرر بنيس بأنه يستعمل ثلاثة معايير لقراءة النص الغائب عند الشعراء المغاربة وهي: الاجترار والامتصاص والحوار[(١)].

وفي كتابه الصادر عام ١٩٨٥م بعنوان «تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص» يقسم محمد مفتاح آليات التناص إلى قسمين هما: التمطيط والإيجاز، وقد فصل الحديث عن هذين النوعين:

أ. التمطيط: وقد جعل لهذه الآلية ستة أشكال مختلفة هي[(٢)]:

١. الأناكرام (الجناس بالقلب وبالتصحيف) أ الباراكرام (الكلمة - المحور)

٢. الشرح: فقد يتخذ الشاعر من بيت أو قول مأثور فيجعله بمثابة النواة الأساسية وكل ما تلاه شرح وتوضيح، أو يقوم بتقليبه وتمطيطه في صيغ مختلفة.

٣. الاستعارة: فقد يحتل التعبير الاستعاري حيّزا مكانيا وزمانيا طويلا، فقد يكون القول بدون الاستعارة موجزا موفيا بالمقصود.

٤. التكرار: ويكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ.

٥. الشكل الدرامي: فجوهر القصيدة الدرامي يولّد توترات عديدة بين كل عناصر بنية القصيدة مما يؤدي إلى نمو القصيدة فضائيا وزمانيا.

٦. أيقونية الكتابة: فالآليات التمطيطية السابقة تؤدي إلى ما يمكن تسميته بأيقونية الكتابة أي علاقة المشابهة مع العالم الخارجي.

---

(١) عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، ص١٥٧، مرجع سابق.

(٢) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ص١٢٥ - ١٢٧، بتصرف.

ب - **الإيجاز**: وقد ركّز مفتاح في هذه الآلية على الإحالات التاريخية الموجودة في القصيدة والتي كانت سنة متبعة في الشعر القديم. يقول ابن رشيق: «ومن عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزة والأمم السابقة» وكلام ابن رشيق هذا فصله حازم القرطاجني فقسم الإحالة إلى إحالة تذكرة، أو إحالة محاكاة، أو مفاضلة، أو إضراب، أو إضافة(١).

أما كاظم جهاد فإنه يبرز في كتابه «أدونيس منتحلا» آليتين من آليات التناص الحقيقي كما يسميه لتمييزه عن السرقة فأما الآلية الأولى فهي: إشعار القارئ بطريقة أو أخرى بأننا نناصص كاتبا آخر، والثانية: تذويب نص الآخر ومحوه وإعادة خلقه بالكامل، بحيث لا يعود أكثر من ذكرى أو مصدر إلهام(٢).

أما شربل داغر في كتابه «التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره» فإنه يرى أن ميادين التناص مواد متفرقة ذلك أن استحضارها في النصوص ليس نسقيا ولا متسقا في غالب الأحيان، وهي تشمل:

المستوى الإيقاعي والنحوي:حيث ينبغي تمييز التراكيب مثل أنواع الجمل،والصياغات أي طريقة شد الألفاظ بعضها إلى بعض.

المستوى الدلالي (القضايا): حيث ينبغي تمييز الموضوعات والمناخات مثل الغربة والتمزق والصعلكة وغيرها من القضايا.

أما الباحثة السورية نهلة فيصل الأحمد فإنها تذكر عددا من آليات التناص في أطروحتها التي بعنوان «التفاعل النصي - التناصية - النظرية والمنهج» ولقد استفادت الباحثة من الكتب والدراسات المترجمة ولهذا نجدها تكرر الآليات نفسها التي ذكرها النقاد الغربيون أمثال «لوران جيني» الذي ذكرناه سابقا، وتضيف إلى تلك الآليات بعض مصطلحات النقد العربي القديم حيث قسمت هذه المصطلحات إلى قسمين الأول: مصطلحات لا تنتمي إلى عملية التفاعل النصي ومجموعها ستة عشر

---

(١) نفسه ص١٢٧.

(٢) كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، ص٧٩، مرجع سابق.

مصطلحا منها السرقة والاحتيال والغصب والإغارة والاختلاس وغيرها والثاني: مصطلحات تنتمي إلى عملية التفاعل النصي ومجموعها اثنان وستون مصطلحا منها السلخ والاهتدام والنظر والملاحظة والموازنة والتضمين والاقتباس وغيرها[١].

وممن تتبع آليات التناص «أحمد مجاهد» في كتابه «أشكال التناص الشعري» حيث قسم آليات التناص إلى ثلاثة أقسام هي آلية العلم وآلية الدور أو الأفعال التي قامت بها الشخصية وآلية القول الذي قالته[٢].

وقد اعتمدت الباحثة حصة البادي في أطروحتها «التناص في تجربة البرغوثي الشعرية» تقسيم أحمد مجاهد لآليات التناص حيث رأت الباحثة في أن تقسيم مجاهد أكثر نضجا وأقرب إلى مصطلح (آلية)، فقسمت آليات التناص في شعر البرغوثي إلى ثلاثة أقسام هي: استدعاء الشخصية، واستدعاء الوظيفة، واستدعاء الخطاب[٣]، وعلى النهج نفسه سار الباحث سالم المانعي في أطروحته «التناص في الخطاب الشعري العماني المعاصر»[٤].

أما عصام شرتح في دراسته لـ «الظواهر الأسلوبية في شعر بدوي الجبل» فقد خصص الفصل الرابع لدراسة ظاهرة التناص وتناول آليات التناص لكل مصدر من مصادر التناص في شعر بدوي الجبل على حدة مراعيا ما يصلح لكل مصدر من هذه الآليات دون أن يطلق عليها اسم آليات فتارة يسميها أشكال التناص وتارة أخرى يطلق عليها الظواهر التناصية[٥]. وعلى أسلوب شرتح سارت ليديا وعد الله في أطروحتها «التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة» حيث تناولت آليات كل مصدر من مصادر التناص على حدة مستعملة مصطلح «آلية»[٦].

---

(١) انظر نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي (التناصية - النظرية والمنهج)، ص٢٥٦ - ٢٥٨، مرجع سابق.
(٢) أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨م، ص ٨.
(٣) انظر حصة البادي، التناص في تجربة البرغوثي الشعرية، ص٩٨، مرجع سابق.
(٤) انظر سالم المانعي، التناص في الخطاب الشعري العماني المعاصر، ص١١٩، مرجع سابق.
(٥) انظر عصام شرتح: الظواهر الأسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص١٧١، وص١٨٢، مرجع سابق.
(٦) انظر ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ص١٤٤، مرجع سابق.

وبعد هذا العرض للتقسيمات التي وضعها النقاد لآليات التناص وطرق تطبيق الدارسين لها في دراساتهم التطبيقية نلاحظ أن هذه التقسيمات وإن تغيرت في اسم المصطلح إلا أن مضمونها في الغالب واحد، فآلية «الامتصاص» التي أشارت إليها كريستيفا نجدها عند جينيت باسم «الماورائية النصية»، كما أن الآليات التي ذكرها جيني (الترصيع - التشويش - الإضمار - التضخيم - المبالغة - القلب - تغيير مستوى المعنى) كلها تندرج في مصطلح «التحويل» الذي تحدثت عنه كريستيفا. كما أن مصطلح «الاتساع النصي» عند جينيت نجده عند جيني باسم «التضخيم أو التوسيع» وعند مفتاح باسم «التمطيط» الذي يتخذ عنده أشكالا عدة ذكرناها سابقا. أما نهلة الأحمد فلم تضف جديدا إلى تقسيمات من سبقوها حيث أعادت ما ذكره النقاد الغربيون من أمثال «جيني» وأضافت إليها مصطلحات النقد العربي القديم كما أشرنا إلى ذلك سابقا. أما الآليات التي وضعها مجاهد فهي خاصة باستدعاء الشخصيات ولا يتعرض تقسيم مجاهد لآليات استدعاء النصوص.

وبعد النظر في الدراسات السابقة (دراسة البادي ودراسة المانعي) وجدنا أن الدارسين الذين اعتمدوا تقسيم مجاهد قد اهتموا بآليات استدعاء الشخصيات وأغفلوا آليات استدعاء النصوص، حتى الآلية الثالثة المتمثلة في استدعاء الخطاب فإنهم يقصدون بها الخطاب الصادر عن الشخصية أو الموجه إليها ويصلح للدلالة عليها في آن، ولأن بعض الدارسين (شرتح ووعد الله) الذين تناولوا آليات كل مصدر من مصادر التناص على حدة قد وقعوا في التكرار فإننا ارتأينا في دراستنا لآليات التناص في شعر القباني أن نتناول آليات التناص دون الالتفات إلى المصادر، وحتى لا نقع فيما وقع فيه الدارسون السابقون من إغفال لآليات استدعاء النصوص فإننا قسمنا آليات التناص عند القباني إلى قسمين:

آليات استدعاء الشخصية.

آليات استدعاء النصوص.

١ـ آليات استدعاء الشخصية في شعر نزار قباني:

من الطبيعي أن الشاعر حين يوظف شخصية تراثية فإنه لا يوظف من ملامحها إلا ما يتلاءم وطبيعة التجربة التي يريد التعبير عنها من خلال هذه الشخصية، وهو يؤول هذه الملامح التأويل الذي يلائم هذه التجربة، قبل أن يسقط عليها الأبعاد المعاصرة التي يريد إسقاطها عليها.

ويرى الدكتور علي عشري زايد أن عملية توظيف الشخصية التراثية تمر بمراحل ثلاث هي:

أولا: اختيار ما يناسب تجربة الشاعر من ملامح هذه الشخصية.

ثانيا: تأويل هذه الملامح تأويلا خاصا يلائم طبيعة التجربة.

ثالثا: إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر على هذه الملامح، أو التعبير عن هذه الأبعاد المعاصرة من خلال هذه الملامح بعد تأويلها[١].

وهذا يعني أن هناك آليات وتكنيكات يتبعها الشاعر عند استدعاء شخصية من الشخصيات في شعره، ومع اختلاف المشارب الثقافية والفكرية لأصحاب الدراسات التي تناولت آليات التناص فقد رأينا أن نعتمد تقسيم أحمد مجاهد لأنه أكثر نضجا وشمولية في مجال استدعاء الشخصيات، وبهذا سنتناول ثلاث آليات لا يعني اعتمادنا لها عدم قبول غيرها من الآليات:

استدعاء الشخصية - استدعاء الوظيفة (الدور) - استدعاء الخطاب.

١.١ـ استدعاء الشخصية:

وهو «تناص يقوم على مجرد استدعاء الاسم أو الشخصية فقط، دون ذكر أو بيان هذا الاسم أو هذه الشخصية في النص ولذلك يعد هذا النوع أقل آليات الاستدعاء فنية بالمقارنة مع آلية الدور أو القول»[٢] وبهذا يكون استدعاء الشخصية بالاسم أو الكنية أو اللقب، من أكثر آليات الاستدعاء مباشرة دون التغلغل إلى بنية النص أو المساهمة

---

(١) علي عشري ذايد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص١٩٠، مرجع سابق.

(٢) أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٨م، ص ١١٥.

في تفجير طاقة دلالية.

وتجدر الإشارة إلى أن المبدع لحظة إبداعه قد لا يكون واعيا بعملية الاستدعاء التي قام بها، فهي عملية لا تكون منظمة دائما، بل قد تكون غير واعية أحيانا فيلجأ إليها المبدع عندما يرى بينها وبين موضوعه وشيجة قد لا يفطن إليها هو ذاته لحظة الإبداع ولكنه يستحضرها عند التقائها بفكرة نصه فيدخلها في نصه ليدعم رؤياه برؤى غيرية.

ولقد ضمن نزار قباني خطابه الشعري الكثير من الشخصيات وهي شخصيات متعدد ومتنوعة مكانيا وزمانيا، وكما وكيفا، كما أنها شخصيات متنوعة في مصادرها متباينة في حقولها فمنها الدينية والتاريخية والأدبية والشعبية والأسطورية، ومنها العربية والغربية والقديمة والمعاصرة وقد تحدثنا عن ذلك في الفصل الثاني ولهذا سيكون اهتمامنا بآليات استحضار الشخصية دون أن نعوّل على عصور الشخصيات ومصادرها.

ولقد اتخذ استدعاء الشخصيات عند نزار ثلاثة أشكال هي: (استدعاء باسم العلم - استدعاء بالكنية - استدعاء باللقب).

١.١. أ. استدعاء الشخصية باسم العلم:

لا تخفى إشكالية استدعاء اسم العلم ذلك أن الذين يسمون باسم واحد كثيرون، ولذلك يقع الالتباس حينما نسمع أحد أسماء الأعلام، فالمئات من الأشخاص - مثلا - تسمى «علي» وقد يحدد باللقب أو الكنية: سيف الله أو أبو الحسن، ولكن هذا التحديد لا يجدي أيضا، إذ كل «علي» يكنى بأبي الحسن أو الحسين في العرف، وكثير من الناس يلقبون بـ «سيف الله». ومع ذلك فإن الكنية واللقب يضيقان من صدقية اسم العلم، وإذا اعتبرناهما وصفين محددين فإنهما خطوة أولى للتفريق بين أسماء الأعلام، كما أن هناك أوصافا ومقومات أخرى يمكن من خلالها التمييز بين علم وآخر[١].

إذن فاسم العلم لا يحيل في حد ذاته على الشخصية لكثرة من يحمل الاسم نفسه، ولذلك ينبغي علينا النظر إلى الأوصاف والمقوّمات الأخرى التي من خلالها

---

(١) انظر محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص٦٥ - ٦٦، وص٨٨ - ٩٥.

نستطيع تحديد الشخصية التي يستدعيها الشاعر في نصه، وهذا ما نجده في شعر نزار عندما يستحضر الشخصية باسم العلم فإنه يشير إليها غالبا من خلال بعض المقوّمات التي نستطيع بها تميزها من غيرها.

فمن الشخصيات الشهيرة التي استدعاها نزار باسم العلم شخصية محمد وعيسى وموسى والخضر عليهم الصلاة والسلام - وامرئ القيس وعنترة وطارق بن زياد وعمرو بن العاص وعلي والحسين ووخالد وحمزة وعقبة والحجاج ورابعة العدوية وغيرهم ففي قصيدته «القدس»: يستدعي شخصيتي محمد وعيسى - عليهما الصلاة والسلام - باسم العلم مصرحا بهما مع ذكر بعض المقومات الدالة عليهما يقول:

بكيتُ حتى انتهت الدموع
صليتُ.. حتى ذابت الشموع
ركعتُ.. حتى ملني الركوع
سألتُ عن محمد..
فيكِ، وعن يسوع
يا قدس. يا مدينة تفوح أنبياء
يا أقصر الدروب بين الأرض والسماء
من يغسل الدماء عن حجارة الجدران
من ينقذ الإنجيل؟
من ينقذ القرآن؟
من ينقذ المسيح ممن قتلوا المسيح؟
من ينقذ الإنسان[1]

إن الاستدعاء الصريح لاسمي العلم (محمد - يسوع) لا يحيل مباشرة على شخصية محددة حيث يُطلق هذان العلمان على الكثير من الناس، إلا أن الشاعر لجأ

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد ٣، ص١٦١.

إلى تضييق اتساع اسم العلم بذكر بعض المقومات التي تحدد لنا الشخصية المقصودة من خلال قوله «يا قدس يا مدينة تفوح أنبياء» وذكره للقرآن والإنجيل ولفظة المسيح وبهذا يكون الشاعر قد صرّح بما لا يدع مجالا للشك بأنه قصد النبيين محمدا وعيسى عليهما الصلاة والسلام.

والجدير بالذكر أن العلمين محمدا وعيسى في النص السابق من الشهرة بمكان بحيث يحملان في ذاكرة المتلقي تداعيات كثيرة يستحضر القارئ معهما سلسلة من الأحداث الدينية والتاريخية.

وفي قصيدته «إلى الأمير الدمشقي توفيق قباني» التي يرثي بها ولده يقول:

لأي سماء نمد يدينا؟

ولا أحد في شوارع لندن يبكي علينا..

يهاجمنا الموت من كل صوب..

ويقطعنا مثل صفصافتين

فأذكر، حين، أراكَ علياً

وتذكر، حين تراني، الحسين[1]

إن اسمي العلم اللذين استدعاهما شاعرنا في النص السابق يكادان يكونان مبهمين للوهلة الأولى على الأقل فقد يتداخلان مع أعلام أخرى تحتفظ بها ذاكرة المتلقي، ويعود سبب إبهامهما إلى قلة المقومات اللفظية التي تضيق من اتساع دلالتهما، فما أكثر الأعلام الذين يُطلق عليهما اسم (علي والحسين) إلا أن سياق النص وموضوعه يعتبر من اللوازم والمقومات التي تساعد القارئ على تحديد الشخصية المقصودة، فالشاعر يرثي ولده توفيق ويستدعي في هذا الرثاء عليا والحسين فمن علي والحسين اللذان قصدهما نزار؟ إننا نستبعد أن يكون الشاعر قصد علي بن أبي طالب كرم الله وجهه وابنه الحسين لأن الناس لم يتركوا الحسين وحيدا بعد مقتل أبيه وشاعرنا في أبيات قصيدته يواجه موت ابنه وحيدا يقول:

---

(١) نفسه ج٢، ص٢٧٨.

أواجه موتك وحدي..

وأجمع كل ثيابك وحدي

وبهذا نستبعد أن يكون المقصود هو علي بن أبي طالب وابنه الحسين، وهذا يقودنا إلى استحضار حادثة كربلاء، فمواجهة الشاعر موت ابنه وحيدا في لندن جعلته يستدعي شخصية الحسين بن علي بن أبي طالب عندما قُتل على مرأى ومسمع من ابنه علي بن الحسين المعروف بزين العابدين، فواجه مصرع أبيه وحيدا بعد أن تخلى الناس عنه، إلا أن هناك تبادل أدوار ففي حادثة كربلاء التي استدعى نزار شخصياتها كان الأب هو المفقود وأما في حادثة نزار فإن الابن هو المفقود.

وفي قصيدة «أوعية الصديد» حيث يقول على لسان المرأة:

ماذا أريد؟

يا وارثا عبد الحميد

والمتّكي التركيّ

والنرجيلة الكسلى تئن وتستعيد

والشركسيات السبايا حول مضجعه الرغيد

يسقطن فوق فراشه.. جيدا فجيد

وخليفة الإسلام والملك السعيد

يرمي.. ويأخذ ما يريد

لا.. لم يمت عبد الحميد

فلقد تقمص فيكم عبد الحميد(١)

إن اسم العلم (عبد الحميد) في حد ذاته لا يحيل على شخصية محددة إلا بعد أن بدأ شاعرنا يقلص من اتساع دلالته بذكر بعض المقومات مثل (المتكي التركي) فعلمنا أن الشخصية المقصودة هي من الترك، ثم أشار إلى النرجيلة والسبايا الشركسيات

(١) نفسه ج١، ص٣٤٤ - ٣٤٥.

فعلمنا أنه من أبناء القصور، ثم صرح قائلا: «وخليفة الإسلام والملك السعيد» فتأكد لنا أنه يقصد السلطان العثماني عبد الحميد فلولا هذه المقومات ما كان لنا أن نتبيّن الشخصية التي يقصدها الشاعر.

وتجدر الإشارة إلى أن نزارا قد وظف اسم العلم بجعله رمزا كما في قصيدتي «رسالة إلى رجل ما» و«أبو جهل يشتري فليت ستريت» حيث اتخذ من عنترة رمزا للرجل الشرقي المتخلف المستبد المغرم بالجنس، كما أنه وظّف اسم العلم بجعله محورا للقصيدة كلها كما في قصيدة «قصة راشيل شوارزنبرغ» وقصيدة «جميلة بو حريد» والنماذج على ذلك كثيرة لا يتسع المقام لذكرها وقد تمت الإشارة إلى عدد منها في الفصل الثاني.

ومن خلال النماذج التي أوردناها نجد أن التناص باستدعاء اسم العلم يجعل الشاعر مقيدا بحيث لا يستطيع إنتاج دلالات جديدة، فهذه الآلية من آليات التناص لا تسهم في تكثيف التجربة ولا تمتلك تلك القدرات التي تمتلكها غيرها من الآليات ومثلها في ذلك آلية الاستدعاء بالكنية كما سيتضح لنا عند الحديث عنها.

١.١. ب - استدعاء الشخصية بالكنية:

وهو تناص يقوم على مجرد استدعاء كنية الشخصية، وهذا النوع من الاستدعاء يشبه النوع السابق من حيث أنه من أكثر آليات الاستدعاء مباشرة دون التغلغل في بنية النص أو المساهمة في تفجير طاقاته الدلالية.

وإذا كان اسم العلم لا يحدد لنا الشخصية المقصودة تحديدا دقيقا لكثرة من يشتركون في اسم علم واحد فإن الكنية قد تحدد بعض الشيء ولكن هذا التحديد لا يكفي لأن الكثير من أسماء الأعلام يطلق عليها الكنية نفسها فكل علي هو أبو الحسين وكل إبراهيم هو أبو الخليل وكل يحيى هو أبو زكريا وهكذا كما هو متعارف عليه عند الناس غالبا.

ومع هذا فإن الكنية قد تضيّق من اتساع دلالة اسم العلم خاصة أن هناك بعض الكنيات أصبحت من الشهرة بمكان بحيث لا يشتبه في دلالتها أحد والأمثلة على

ذلك كثيرة كاشتهار جرير بأبي حرزة وحبيب بن أوس الطائي بأبي تمام والحسن بن هاني بأبي نواس، ولكن يبقى التحديد بالكنية محدود الجدوى لكثرة الأشخاص الذين تطلق عليهم الكنية نفسها.

ولقد استدعى نزار العديد من الشخصيات بالكنية وحدها تارة ومع اسم العلم أو اللقب تارة أخرى، وهذا الاستدعاء الذي يكون بالكنية في شعره غالبا ما يكون لشخصيات حاضرة في ذهن المتلقي بكنيتها أكثر من اسمها ومن ذلك ما قاله في قصيدته «لماذا يسقط متعب بن تعبان في امتحان حقوق الإنسان»:

مقتلعون نحن كالأشجار من مكاننا..
مهجّرون من أمانينا، وذكرياتنا
عيوننا تخاف من أهدابنا
شفاهنا تخاف من أصواتنا
حُكّامنا آلهة يجري الدم الأزرق في عروقهم
ونحن نسل الجاريةْ
لا سادة الحجاز يعرفوننا..
ولا رعاع الباديهْ.
ولا أبو الطيّب يستضيفنا..
ولا أبو العتاهيهْ.
إذا ضحكنا لعلي مرة..
يقتلنا معاويهْ..[1]

لقد استدعى شاعرنا في نصه السابق شخصيتين بآلية الكنية وهما «أبو الطيب» و«أبو العتاهية»، وهاتان الكنيتان مشهورتان لا يشتبه في دلالة كل منهما على شخصية محددة، بل هما أكثر شهرة من اسم العلم الذي يطلق على كل شخصية من هاتين الشخصيتين، فلو قال أحمد بن الحسين أو إسماعيل بن القاسم لكانت الدلالة أكثر

(١) نفسه ج٦، ص١٠٩.

اتساعا وإبهاما عند المتلقي، ولم يشر الشاعر في نصه إلى أي من المقومات اللفظية التي تدل على الشخصية المقصودة وإنما اعتمد على أمرين الأول شهرة الكنية والثاني سياق الكلام حيث يشير إلى عدم الاعتراف بنا من الجميع ومثّل على ذلك بأبي الطيب لأنه رمز التكبر وحب الذات وعدم الاعتراف بالآخر، وبأبي العتاهية لأنه رمز التواضع والزهد، فلا المتكبر ولا الزاهد يعترف بنا، وبهذا يتبين لنا أنه لم يقصد بهاتين الكنيتين غير الشاعرين أبي الطيب المتنبي وأبي العتاهية لأن السياق لا يشير إلى سواهما من ناحية، ولم يشتهر غيرهما بهاتين الكنيتين من ناحية أخرى.

كما أن هناك أمرا آخر يدل على أنه قصد الشاعرين المذكورين دون غيرهما من خلال ما جاء بعدهما من استحضار اسمي العلم (علي - معاوية) حيث أن الشاعر يجمع بين المتناقضات فالشاعران أبو الطيب المتنبي وأبو العتاهية متناقضان في الاتجاه كما أن عليا بن أبي طالب ومعاوية بن أبي سفيان متناقضان وأن رضا أحدهما مقرون بسخط الآخر. كما أن اسمي العلم (علي - معاوية) قد دل كل منهما على الآخر فالجمع بينهما في النص لا يدع مجالا للشك إلى أنه قصد غير ابن أبي طالب وابن أبي سفيان.

ومن الشخصيات التي استدعاها نزار بالكنية شخصية أبي تمام في قصيدته «هوامش على دفتر الهزيمة» وجعله مرتبطا بذلك الزنّار الذي كان النصراني يشده على وسطه، وربما كان سمة يميّز بها بين المسلم والنصراني في العصور الخالية، يقول نزار وهو يتحدث عن هزيمة ١٩٩١م:

طائرة (الفانتوم)..
تنقض على رؤسنا
ونحن نستقوي بزّنّار(أبي تمام)! [(١)]

وإذا كانت الشخصية أبي الطيب وأبي العتاهية وأبي تمام قد اشتهرت بالكنية أكثر من اسم العلم فإن هناك شخصيات أخرى اشتهرت باسم العلم ولا تعرف كنيتها

---

(١) نفسه ج٦، ص٥١٦.

إلا نادرا ومع هذا فإننا نجد نزارا يستحضرها بالكنية كما في قصيدته «إليه في يوم ميلاده» التي يقول فيها:[الطويل]

تعال إلينا فالمروءات أطرقت ... وموطن آبائي زجاج مكسر
هُزمنا وما زلنا شتات قبائل ... تعيش على الحقد الدفين وتثأر
رفيق صلاح الدين هل لك عودة ... فإن جيوش الروم تنهى وتأمر
يحاصرنا كالموت ألف خليفة ... ففي الشرق هولاكو وفي الغرب قيصر
أبا خالد أشكو إليك مواجعي ... ومثلي له عذر ومثلك يَعذر
أنا شجر الأحزان أنزف دائما ... وفي الثلج والأنواء أعطي وأثمر
يثير حزيران جنوني ونقمتي ... فأغتال أوثاني وأبكي وأكفر[1]

إن شخصية أبي خالد الواردة في النص السابق تبدو مبهمة حيث أنها كنية واسعة الانتشار وعادة ما تطلق على كل من يحمل اسم الوليد، كما أن عنوان القصيدة «إليه في يوم ميلاده» لا يحمل أي مؤشرات تدل القارئ على الشخصية المقصودة، إلا أن هذه الشخصية تبدو في النص عظيمة فالشاعر يستنجد بها في زمن الهزيمة، ويجعلها صنوا لصلاح الدين، ولم يذكر ما يدل على زمان أو مكان هذه الشخصية، إلا أن هناك إشارة إلى أن شخصية أبي خالد كانت معاصرة للشاعر بدليل قوله:

لمست أمانينا فصارت جداولا ... وأمطرتنا حبا ولا زلت تمطر
أتسأل عن أعمارنا؟ أنت عمرنا ... وأنت لنا المهدي أنت المحرر

كما أن هناك إشارة إلى أن شخصية أبي خالد كانت قيادية وذلك في قوله:

وأنت أبو الثورات أنت وقودها ... وأنت انبعاث الأرض أنت التغيّر

وهناك إشارة إلى أن الشخصية المقصودة كانت ميتة عندما كتب نزار قصيدته حيث يقول:

تضيق قبور الميتين بمن بها ... وفي كل يوم أنت في القبر تكبر

---

(١) نفسه ج٣، ص٣٨٨ - ٣٨٩.

كما أن هناك إشارة أخرى إلى أن شخصية أبي خالد فريدة من نوعها قل أن تلد النساء مثلها بل إن هذه الشخصية في نظر الشاعر بمنزلة المسيح المنتظر يقول:

وأصرخ يا أرض الخرافات احبلي   لعل مسيحا ثانيا سوف يظهر

فكل تلك الإشارات السابقة مجتمعة تقودنا إلى شخصية واحدة ألا وهي شخصية الزعيم الراحل جمال عبد الناصر، إلا أن استدعاء شخصية عبد الناصر بالكنية يكون مبهما لأنه اشتهر باسم العلم ولم يشتهر بالكنية عند الناس، فالكنية جعلت القارئ في حيرة من أمره وذلك لاتساعها وكثرة انتشارها أما اسم علم هذه الشخصية فإنه يضيّق من تشتت فكر القارئ لشهرته.

وتجدر الإشارة إلى أن شاعرنا قد استدعى الشخصية نفسها باسم العلم في قصائد أخرى فكان ذلك الاستدعاء أكثر نجاحا من حيث أن اسم علم هذه الشخصية لا يحيل على غيرها في سياقها النصي على عكس الكنية، وقد ورد استدعاء شخصية جمال عبد الناصر باسم العلم في قصيدة «جمال عبد الناصر» وقصيدة «الهرم الرابع».

ومن بين الشخصيات التي استدعاها شاعرنا بآلية الكنية شخصية أبي لهب في قصيدته «منشور سري جدا» التي يقول فيها:

العالم عشق.. فاتحدوا يا أهل العشقْ

ما زال أبو لهب يتمطى فوق وسائد هذا الشرقْ

يتسلى في قص الحلمات..

وقطع الثدي، وضرب العنقْ

فتلاقوا مثل مياه البحر، وفيضوا مثل نهور الشرقْ

وافترشوا أوراق الصفصاف، وناموا في أجفان البرقْ

فأنا ما زلت أقول لكم:

لا شيء سيبقى إلا العشقْ..

لا شيء سيبقى إلا العشقْ.. [١]

إن كنية عبد العزى بن عبد المطلب أشهر بكثير من اسمه، بل لم يشتهر غيره بهذه الكنية، ولهذا كان استدعاء الشاعر لهذه الشخصية بآلية الكنية موفقا، كما وفق في اختياره له بوصفه رمزا للطاغية الشرقي المتسلط، حيث تحتفظ ذاكرة المتلقي بمواقف عديدة لهذه الشخصية تدل على الطغيان والتسلط خاصة تلك المشاهد الذي ترسمها كتب السير لأبي لهب وهو يعذب المستضعفين من المسلمين.

وتجدر الإشارة إلى أن شاعرنا قد يوظف استدعاء الشخصية بالكنية ويجعلها محورا لقصيدته كلها ويظل يحاور تلك الشخصية المستدعاة بآلية الكنية إلى نهاية قصيدته ويكرر الكنية عدة مرات في النص كما في قصيدته «قصيدة اعتذار لأبي تمام» يقول في المقطع الخامس:

أبا تمام.. أين نكون.. أين حديثك العطر؟
وأين يد مغامرة تسافر في مجاهيل، وتبتكر..
أبا تمام..
أرملة قصائدنا.. وأرملة كتابتنا..
وأرملة هي الألفاظ والصور..
فلا ماء يسيل على دفاترنا..
ولا ريح تهب على مراكبنا
ولا شمس، ولا قمر
أبا تمام، دار الشعر دورته
وثار اللفظ.. والقاموس..
ثار البدو والحضر
ومل البحر زرقته..

---

(١) نفسه ج٢، ص١٣.

ومل جذوعه الشجر
ونحن هنا..
كأهل الكهف.. لا علم ولا خبر
فلا ثوارنا ثاروا..
ولا شعراؤنا شعروا..
أبا تمام: لا تقرأ قصائدنا..
فكل قصورنا ورق..
وكل دموعنا حجر..[(١)]

إن موضوع القصيدة السابقة التي استدعى نزار فيها شخصية أبي تمام بآلية الكنية لا يحيل إلا على الشاعر حبيب ابن أوس الطائي الذي اشتهر بكنيته أكثر من اسمه، ولهذا كان استدعاؤه بهذه الآلية أكثر جدوى، كما أنه شاعر عرف عنه التجديد في الشعر العربي وهذا ما يدعوا إليه نزار في قصيدته، وشاعرنا جعل من هذه الشخصية محورا أساسيا لقصيدته وكررها بالكنية في المقطع الخامس من القصيدة أربع مرات، وفي القصيدة كلها سبع مرات وهذا التكرار المكثف للكنية يتلاءم مع السياق الحواري الوارد في النص.

وما قلناه في آلية الاستدعاء باسم العلم ينسحب على آلية الاستدعاء بالكنية حيث أن الاستدعاء بالكنية يقيد الشاعر ويحول بينه وبين تفجير طاقات دلالية جديدة للنص،كما يكون الاستدعاء بهذه الآلية مباشرا ولا يتغلغل في بنية النص.

١.١. ج - استدعاء الشخصية باللقب:

وهو تناص يقوم على مجرد استدعاء اللقب الذي اشتهرت به الشخصية، وهذا النوع من الاستدعاء يشبه النوعين السابقين من حيث أنه من أكثر آليات الاستدعاء مباشرة دون التغلغل في بنية النص أو المساهمة في تفجير طاقاته الدلالية.

واستدعاء الشخصية بآلية اللقب قد يضيّق من اتساع دلالتها إلى حد ما مقارنة

---

(١) نفسه ج٣، ص٣٤٩ - ٣٥٠.

باستدعائها باسم العلم فقط،، إلا أن التحديد باللقب ليس له جدوى كبيرة في بعض الأحيان خاصة عندما تتشابه الألقاب فكل ملك للفرس هو كسرى وكل ملك للروم هو قيصر وكل خليفة ابتداء من عمر بن الخطاب هو أمير المؤمنين وغيرها من الألقاب التي تتشابه،ومع هذا فإن هناك ألقابا ارتبطت بشخصية واحدة دون غيرها وفي هذه الحالة يصبح للاستدعاء باللقب جدوى في تحديد الشخصية المقصودة وتزيد الجدوى كلما كان الاستدعاء باللقب مصحوبا باسم العلم أو الكنية فيكون تحديد الشخصية أكثر دقة.

ولقد استدعى نزار عددا من الشخصيات بهذه الآلية ولجأ في هذا النوع من الاستدعاء إلى الألقاب التي اشتهرت عند الناس بحيث تجد لها مكانا في ذاكرة المتلقي فلا يحتار في تحديد الشخصية المستحضرة.

ومن الشخصيات التي استدعاها نزار بآلية اللقب مجردا من اسم العلم والكنية الرشيد وكسرى وذلك في قصيدته «تريدين» يقول مخاطبا المرأة التي تطلب من الرجل المستحيل:

تريدي في لحظتين اثنتين
بلاط الرشيد وإيوان كسرى.
وقافلة من عبيد وأسرى
تجر ذيولكِ.. يا كليوبترا... [1]

إن القارئ للنص السابق لا يخامره أدنى شك أن نزارا قصد الخليفة العباسي هارون الرشيد وذلك لشهرته، فاحتمالية أن يكون المقصود غيره بعيدة جدا، خاصة وأنه اشتهر ببلاطه الذي وصفته كتب التاريخ وتغنى به الشعراء، أما كسرى فهو لقب يطلق على كل ملك للإمبراطورية الفارسية فلا يمكن للمتلقي أن يحدد شخصية معينة من بين ملوك الفرس.

وفي قصيدته «الديك» يشبه ديك حارته الرمزي بالحجاج والمأمون قائلا:

---

(١) نفسه ج١، ص٥١٦.

في حارتنا
ديك عصبي مجنون
يخطب يوما كالحجاج..
ويمشي زهوا كالمأمون.
ويصرخ في مئذنة الجامع:
«يا سبحاني. يا سبحاني.»
«فأنا الدولة والقانون»..[(١)]

ونلاحظ من النص السابق أن نزارا لجأ إلى آليتين من آليات استدعاء الشخصيات وهما آلية اسم العلم التي استدعى بها الحجاج وهي مناسبة جدا مع هذه الشخصية لأنها اشتهرت باسم العلم والمقومات التي وردت في النص لا تحيل على غيرها فلا يشك أحد بأن المقصود هو الحجاج بن يوسف الثقفي الذي اشتهر بخطب الوعيد والتهديد، ولجأ إلى آلية اللقب التي استدعى بها المأمون لأنه لم يشتهر باسم العلم كاشتهاره باللقب، وهنا لا تتبادر إلى ذهن المتلقي شخصية أخرى غير الخليفة العباسي وإن كان هناك خليفة أندلسي يحمل اللقب نفسه إلى أن شهرة العباسي غطت على الأندلسي، فيبقى المقصود هو المأمون العباسي ما لم تدل مقومات النص على غيره، وهنا المقومات تحيلنا على المأمون العباسي لأن موضوع النص يتناول قضية التسلط في الحكم وهذا ما يتصف به المأمون العباسي الذي أخذ الخلافة من أخيه الأمين بحد السيف.

وفي قصيدته «إلى أين يذهب موتى الوطن؟» يقول مستدعيا شخصية المتنبي:

أحاول بالشعر..
إنهاء عصر التخلف،
حتى أؤسس عصرا جديدا
من الورد والجلنار.

---

(١) نفسه ج٦، ص٥٣٦.

أحاول بالشعر..

تفجير عصر

وتغيير كون..

وإشعال نار..

بحثت طويلا عن المتنبي

فلم أر من عزة النفس

إلا الغبار..

بحثت عن الكبراء طويلا

ولكنني لم أشاهدْ

بعصر المماليك

إلا الصغار.. الصغار..(١)

إن شخصية المتنبي التي استدعاها شاعرنا بآلية اللقب من الشهرة بمكان، لهذا لا يتطلب استدعاؤها بأكثر من هذه الآلية،فلم تشتهر باسم العلم والكنية كما اشتهرت باللقب وإن كان للكنية نصيب وافر من الشهرة ولكنها ليست كشهرة اللقب، ولأن هذه الشخصية حاضرة في ذاكرة المتلقي ولا يلتبس فيها بشخصية أخرى رغم وجود ابن هانئ متنبي الغرب فقد استدعاها شاعرنا باللقب مجردا من اسم العلم والكنية، لشهرتها من ناحية ولوجود مقومات نصية تدل عليها من ناحية أخرى، ومن هذه المقومات قول الشاعر: «أحاول بالشعر... تفجير عصر...» وهذه صفة أبي الطيب أحمد بن الحسين الذي حاول الحصول على الإمارة بشعره، كما أن الشاعر أشار إلى عزة النفس والكبرياء وهذه صفات أبي الطيب التي أشتهر بها ولهذا فإن اللقب «المتنبي» في النص لا يحيل إلا على الشاعر أحمد بن الحسين المعروف بالمتنبي.

كما تجدر الإشارة إلى أن الاستدعاء باللقب (المتنبي) في النص السابق قد يكون له علاقة بمقاصد الشاعر من هذا الاستدعاء وذلك لما يحمله اللقب (المتنبي)

---

(١) نفسه ج٦، ص٦٠٦ - ٦٠٨.

من دلالات قد لا يحملها اسم العلم (أحمد بن الحسين) ولا الكنية (أبو الطيب).

و مما نذكره من الاستدعاء بآلية اللقب قوله في قصيدته «البحث عن مساحة للكتابة»:

ماذا بقي من بيروت؟
ماذا بقي من بحرها، ورملها، وصدفها، وقرميدها
الأحمر، وأمطارها المجنونة؟
ماذا بقي من هذه الفراشة البحريّة الجناحين، الخرافية
الألوان؟
ماذا بقي من صبوات الأخطل الصغير، ونمنمات أمين
نخله، وصلوات فيروز؟[١]

لقد اشتهر الشاعر اللبناني بشارة عبدالله الخوري بالأخطل الصغير محاكاة للقب الأخطل الذي عرف به الشاعر الأموي غياث بن غوث التغلبي، ولهذا كان استدعاء نزار لهذه الشخصية باللقب موفقا لأن اللقب أكثر شهرة من اسم العلم، وكذلك استدعى نزار المطربة اللبنانية نهاد رزق وديع حداد باسمها الفني (اللقب) الذي اشتهرت به حتى أن الناس لا يكادون يعرفون اسمها الحقيقي ولهذا ما كان لنزار أن يجازف باستدعاء شخصية فيروز باسم علمها الحقيقي لأنه لن يجد له عند المتلقي الصدى نفسه الذي يكون من الاستدعاء باللقب، بينما استدعى الشاعر أمين نخلة باسم العلم لأنه لم يعرف بغيره عند الناس.

وفي قصيدته «تقرير سري جدا من بلاد قمعستان»[٢] يستحضر نزار جملة من الشخصيات تارة بآلية واحدة وتارة بآليتين معا كما في قوله:

لم يبق فيهم لا أبو بكر.. ولا عثمان
جميعهم هياكل عظمية في متحف الزمان

---

(١) نفسه ج٢، ص٢٩٧.
(٢) نفسه ج٦، ص٢٧.

تساقط الفرسان عن سروجهم
وأُعلنت دُويلة الخصيان.
يا أصدقائي:
ما هو الشعر إذا لم يُعلن العصيان؟
وما هو الشعر إذا لم يسقط الطغاة.. والطغيان؟
وما هو الشعر إذا لم يحدث الزلزال
في الزمان والمكان؟
وما هو الشعر إذا لم يخلع التاج الذي يلبسه
كسرى أنو شروان؟

ففي النص السابق نلاحظ أنه استدعى شخصية الصحابي عبد الله بن أبي قحافة بآلية الكنية (أبو بكر) لأنها أشهر من اسم العلم الذي لو تم الاستدعاء به لالتبس الأمر على المتلقي ولم يستطع تحديد الشخصية المقصودة، بينما استدعى شخصية الصحابي عثمان بن عفان بآلية اسم العلم لأنها حاضرة في ذهن المتلقي بهذه الآلية ولا يحدث التباس في تحديدها لاشتهارها باسم العلم، ولأن كسرى هو لقب كل من حكم الفرس فالشاعر جمع بين آلية اللقب واسم العلم ليحدد الشخصية بشكل أكثر دقة.

ويمكننا أن نستنتج من خلال النماذج التي أوردناها أن نزارا يختار الآلية المناسبة لاستدعاء شخصياته بدقة وعناية، وذلك بالنظر إلى ما اشتهرت به الشخصية المستدعاة سواء كان اسم علم أم كنية أم لقب وذلك مراعاة لحال المتلقي، فلا يكون الاستدعاء ناجحا إذا لم يحسن الشاعر اختيار الآلية المناسبة لهذا الاستدعاء لأنه لن يلاقي أي صدى في ذاكرة المتلقي وهذا ما حدث عند استدعاء نزار لشخصية الزعيم الراحل جمال عبد الناصر بآلية الكنية في قصيدته «إليه في يوم ميلاده» التي ذكرناها سابقا،فجمال عبد الناصر اشتهر باسم العلم ولا يكاد الناس يعرفونه بكنية أبي خالد التي استدعاه نزار بها رغم أنه استدعاه بآلية اسم العلم في قصائد أخرى مثل قصيدة «جمال عبد الناصر» وقصيدة «الهرم الرابع». كما أن الشاعر قد يلجأ إلى الجمع بين

آليتين معا إذا تطلب الأمر لتحديد الشخصية كأن يجمع بين اسم العلم واللقب أو اسم العلم والكنية أو اللقب والكنية.

وتجدر الإشارة إلى أن الاستدعاء بالكنية خاصة إذا كان بأسلوب النداء يكون أكثر تعبيرا عن تلك العلاقة العاطفية والقرب من الشخصية المستدعاة، وهذه الدلالة قد لا يحملها الاستدعاء باسم العلم واللقب.

١-٢- استدعاء الوظيفة (الدور):

وهي آلية تناصية تقوم على الدور الذي لعبته الشخصية، دون التصريح باسمها داخل النص، أي أنها تقدم المؤدي عبر الحدث أو الوظيفة التي تستحضر صورة الشخصية - غير المذكورة - في ذهن المتلقي. وهي عكس آلية استدعاء الشخصية التي تقدم الحدث للقارئ عبر مؤديه بالإشارة المباشرة إليه سواء باسم العلم أو الكنية أو اللقب.

إن استخدام هذه الآلية التناصية يحوّل الأدوار أو الأفعال الدالة إلى دوال، وتتحول الشخصيات المستدعاة إلى مدلولات في المستوى الأول من الإدراك احترازا من وهم قد يخيل للقارئ أن عملية استدعاء الشخصية من خلال هذه الآلية أشبه بأحجية ينتهي دورها بمجرد تعيين المتلقي للشخصية المقصودة[١].

وتجدر الإشارة إلى أن الاستدعاء بالوظيفة أو الدور يعتمد - في أغلب الأحيان - على توظيف الشخصيات التراثية صاحبة الأدوار الحية في الذاكرة الجماعية، مثل الأنبياء والأبطال والقادة الذين تحتفظ لهم ذاكرة المتلقي بأدوار خالدة على مر العصور، فالدور إذن يحيل على الشخصية المستدعاة دون التصريح المباشر بها، ولهذا «يمكن للمبدع توظيف الشخصية التراثية المستدعاة من خلال آلية الدور، عبر تقنيات متعددة مثل المزج والتداخل بين ما هو تراثي، وما هو حديث، أو خلق رؤية جديدة يفسر من خلالها الدور القديم، أو مخالفة الدور القديم جملة»[٢].

---

(١) أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، ص٨٧، مرجع سابق.

(٢) نفسه ص٨٨.

ولقد وظّف نزار هذه الآلية التناصية في عدة مواضع من شعره؛ وهي ظاهرة بارزة في شعره كبروز آلية استدعاء الشخصية باسم العلم والكنية واللقب، ومن بين النصوص التي استدعى فيها نزار شخصياته بآلية استدعاء الوظيفة أو الدور قصيدته «تريدين» حيث يقول:

تريدين مثل جميع النساء
تريدين مني نجوم السماء
وأطباق منّ..
وأطباق سلوى..
وخفين من زهر الكستناء..
تريدين.. من شنغهاي الحرير..
ومن أصفهان جلود الفراء..
ولست نبيا من الأنبياء..
لألقي عصاي..
فينشق بحر..
ويولد بين الغمائم قصر
جميع حجراته من ضياء..[١]

إن الوظيفة أو الدور الذي استدعاه نزار في النص السابق هو **المعجزة أو الأمر الخارق للعادة**، وذلك من خلال استحضار ذلك الدور الذي قام به عيسى عليه السلام عندما دعا ربه بإنزال مائدة من السماء فكانت عامرة بما لذ وطاب من الأطعمة والأشربة التي لم يألفها بنو إسرائيل ومن بينها المن والسلوى كما أن الشاعر استدعى وظيفة أو دورا آخر وهو إلقاء العصا وشق البحر، وهذان الدوران يحيلان على شخصية موسى عليه السلام عندما ألقى عصاه فإذا هي حية تسعى تلقف ما ألقاه السحرة، والدور الآخر عندما ضرب البحر بعصاه فانشق طريقا يبسا له ولأتباعه، وهنا نجد الشاعر

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص٥١٥.

يستحضر شخصيتي عيسى وموسى عليهما السلام بطريقة غير مباشرة وذلك باستدعاء الدور الذي قام به كل منهما.

كما أنه يستدعي شخصية عيسى - عليه السلام - بالآلية نفسها في قصيدته «السيرة الذاتية لسياف عربي» حيث يقول على لسان السيّاف العربي:

كلما فكرت أن أعتزل السلطة،

ينهاني ضميري..

من ترى يحكم بعدي هؤلاء الطيبين؟

من سيشفي بعدي..

الأعرج..

والأبرص..

والأعمى..

ومن يحيي عظام الميتين؟(١)

إن القارئ يجد نفسه في النص السابق أمام شخصية عيسى - عليه السلام - التي يستحضرها من خلال الدور الذي دل عليها، ورغم أن الشاعر استدعى هذه الشخصية بطريقة ساخرة إلا أن الذاكرة الجماعية تحفظ لعيسى بن مريم معجزته في شفاء الأكمه والأبرص وإحياء الموتى بإذن الله، فلا يجد المتلقي أية صعوبة في تحديد هذه الشخصية التي تفردت بهذا الدور دون غيرها.

ومن أمثلة استدعاء الدور أو الوظيفة ما قاله نزار في قصيدته «مدنّسة الحليب»: [الخفيف]

أطعميه من ناهديك اطعميه ... واسكبي أعكر الحليب بفيه

اتقي الله في رخام معرّى ... خشب المهد كاد أن يشتهيه

نشفت فورة الحليب بثديك ... طعاما لزائر مشبوه

---

(١) نفسه ج٦، ص٢٧٣.

زوجـكِ الطيب البسيط بعيد عنـكِ يا عرضه وأم بنيه
ساذجٌ، أبيض السريرة، أعطاكِ سواد العينين كي تشربيه
يترك الدار خالي الظن ماذا؟ أيشك الإنسان في أهليه
أوآذاك يا لئيمة حتى في قداسات نسله تؤذيه؟
كم غريب أدخلتِ للمخدع الزوجي يأبى الحياء أن تدخليه
استغلي غيابه... رُبّ بيت هدمته تلك المقيمة فيه
والرضيع الزحّاف في الأرض يسعى كل أمر من حوله لا يعيه
أمه في ذراع هذا المسجّى إن بكى الدهر سوف لا تأتيه[1]

لقد استدعى شاعرنا في النص السابق دورين هما **الخيانة والمغامرة الغرامية،** وهذان الدوران قام بهما امرؤ القيس وإحدى عشيقاته التي دخل عليها بيت زوجها فكانت تميل بشق إلى طفلها عندما يبكي ويبقى شقها الثاني تحت عشيقها، وهذا ما تحدث عنه امرؤ القيس في معلقته قائلا:[الطويل]

فمثلك حبلى قد طرقتُ ومرضع فألهيتها عن ذي تمائم محول
إذا ما بكى من خلفها انصرفت له بشق وتحتي شقها لم يحوّل[2]

إن نزارا في نصه السابق يحيل القارئ بشكل غير مباشرعلى كل من امرئ القيس وعشيقته،وإن لم يصرح بهما فإن الدور الذي استدعاه يدل عليهما، ويمكن أن نصنف التناص في النص نفسه ضمن آلية استدعاء الخطاب لأن امرأ القيس قد ذكر ذلك الدور الذي قام به مع عشيقته في معلقته، إلا أننا إذا أمعنا النظر في النص النزاري سنجده أقرب إلى استدعاء الدور منه إلى استدعاء الخطاب ولا يعني ذلك انتفاء آلية استدعاء الخطاب عنه.

كما نجد آلية استدعاء الوظيفة أو الدور في قصيدته «البرتقالة» التي يقول فيها مستحضرا حادثة شق الصدر:

---

(١) نزار قباني: الأعمال الشهرية الكاملة، ج١، ص٧٩.

(٢) الزوزني: شرح المعلقات العشر، ص٣٩-٤٠، مرجع سابق.

يقشرني الحب كالبرتقالة..
يفتح في الليل صدري،
ويترك فيه:
نبيذا. وقمحا. وقنديل زيت
ولا أتذكر أني انذبحت
ولا أتذكر أني نزفت
ولا أتذكر أني رأيت.. (١)

ففي النص السابق نجد أنفسنا أمام استدعاء وظيفة **تنقية القلب وتطهيره** وهو ما قام به الملكان اللذان جاءا إلى رسول الله - صلى الله عليه وسلم - وشقا صدره فالتمسا فيه شيئا فأخرجاه كما جاء في الحديث النبوي الذي ذكرناه في الفصل الثاني، وإذا كان الملكان قد قاما بوظيفة شق صدر في الحادثة المستحضرة، فإن الحب هو الذي قام بهذه الوظيفة في النص النزاري، وفي الحادثة الحقيقية كان الرسول هو الذي وقع عليه الفعل، أما في النص النزاري فإن الشاعر هو من وقع عليه الفعل، ورغم وجود تبادل الأدوار في النص إلا أن هذه الأدوار أصبحت دالة على الشخصيات وإن لم يصرّح بها الشاعر بشكل مباشر.

ومن النماذج التي نذكرها ضمن هذه الآلية قوله في قصيدة «عشرون محاولة لتشكيل امرأة»:

حان الوقت
كي أمحو خطوط ذاكرتِكْ
وأحرق جميع المراكبْ
التي جئتِ بها من العصور الوسطى
فليس وراءكِ سوى البحر..
وليس أمامكِ..

(١) نفسه ج٢، ص١٦٩.

سوى ذراعيّ المفتوحين..[١]

قطع سبل الرجوع وسيلة التقدم إلى الأمام، هذه الوظيفة التي استدعاها نزار في نصه السابق من خلال استدعاء الدور الذي قام به القائد المسلم طارق بن زياد في فتح الأندلس عندما أحرق المراكب التي قدم بها لكي لا يكون أمام جنوده خيار آخر غير التقدم والجهاد، فالعدو أمامهم والبحر وراءهم ولا سبيل للفرار من الموت إلا إلى الموت، وإذا كان طارق هو من قام بإحراق مراكبه التي جاء بها مع جنوده؛ فإن شاعرنا لم يحرق مراكبه بل أحرق المراكب التي جاءت بها حبيبته من القرون الوسطى، وإذا كان أمام جنود طارق عدوهم فإن أمام حبيبة شاعرنا ذراعيه المفتوحين.

وهكذا يتبيّن لنا من النص السابق أن الشاعر وإن لم يصرّح بشخصية طارق بن زياد إلا أن الدور الذي قام باستدعائه كان دالا عليها، كما أن هذا الدور من الأدوار الحية التي تحتفظ بها الذاكرة الجماعية وتجد لها حضورا في ذاكرة المتلقي.

وفي قصيدته «الممثلون» يقول مستدعيا شخصية معاوية بن أبي سفيان:

متى سترحلون؟

المسرح انهار على رؤوسكم

متى سترحلون؟

والناس في القاعة يشتمون.. يبصقون..

كانت فلسطين لكم

دجاجة، من بيضها الثمين تأكلون..

كانت فلسطين لكم قميص عثمان الذي به تتاجرون[٢]

فشاعرنا استحضر عبر آلية استدعاء الوظيفة شخصية معاوية بن أبي سفيان الذي كان يتاجر بقميص عثمان حينما طالب عليا بن أبي طالب - كرم الله وجهه - الأخذ بدم عثمان، واتخذ من ذلك ذريعة لتحقيق مآربه، فالمتاجرة بقميص عثمان تمثل وظيفة

---

(١) نفسه ج٩، ص١١٤.

(٢) نفسه ج٣، ص١١٠.

التعلق بأي ذريعة لتحقيق الأطماع.

كما يستدعي نزار عبر الآلية نفسها شخصية عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - في قصيدته «قراءة على أضرحة المجاذيب» حيث يقول:

أرفضكم
أرفضكم
يا من صنعتم ربكم من عجوة..
لكل مجذوب بنيتم قبة
وكل دجال بنيتم حوله مزار
حاولت أن أنقذكم
من ساعة الرمل التي تبلعكم
في الليل والنهار(١)

ففي قوله «يا من صنعتم ربكم من عجوة» استدعاء لشخصية عمر عبر آلية استدعاء الدور أو الوظيفة حيث تتحدث كتب السير عن عمر أنه في جاهليته صنع صنما من التمر وعبده فلما جاع أكله، وهنا يشير نزار إلى **ضعف التفكير والسذاجة.**

وفي قصيدته «حوار ثوري مع طه حسين» يقول:[الخفيف]

وقرأنا أبا العلاء قليلا ... وقرأنا رسالة الغفران
أنا في حضرة العصور جميعا ... فزمان الأديب كلّ الزمان
أيها الفارس الذي اقتحم الشمس ... وألقى رداءه الأرجواني
إنك النهر كم سقانا كؤوسا ... وكسانا بالورد والأقحوان
لم يزل ما تكتبه يسكر الكون ... ويجري كالشهد تحت اللسان
في كتاب (الأيام) نوع من الرسم ... وفيه التفكير بالألوان
إن تلك الأوراق حقل من القمح ... فمن أين تبدأ الشفتان(٢)

(١) نفسه ج٣، ص٣٠٧.

(٢) نفسه ج٣، ص٤٧٣ - ٤٧٥.

إن القارئ للنص السابق يجد نفسه أمام شخصية طه حسين الذي استدعاه شاعرنا عبر استدعاء قراءة رسالة الغفران للمعري في أطروحته، كما أنه استدعاه بالآلية نفسها من خلال استحضار جهده في كتاب الأيام. فالشاعر هنا يستدعي **الدور الإبداعي الفكري** للدلالة على المبدع.

كما أن نزارا يوظف آلية استدعاء الدور أو الوظيفة في عدة مواضع من قصيدته «مرسوم بإقالة خالد بن الوليد» وذلك في مثل قوله:

سرقوا منا الزمان العربي
سرقوا فاطمة الزهراء من بيت النبي
يا صلاح الدين،
باعوا النسخة الأولى من القرآن،
باعوا الحزن في عيني عليّ
كشفوا في أحد ظهر رسول الله..
باعوا الأنهر السبعة في الشام،
باعوا الياسمين الأموي..
سرقوا منا الطموح العربي
عزلوا خالد في أعقاب فتح الشام،
سموه سفيرا في جنيف،
يلبس القبعة السوداء..
يستمتع بالسيجار.. والكافيار..
يرغي بالفرنسية..
يمشي في أوروبا..
كديك ورقي..
أتراهم دجّنوا هذا الأمير القرشي
هكذا تُخصى البطولات لدينا يا بنيّ..

سرقوا من طارق معطفه الأندلسي
أخذوا منه النياشين، أقالوه من الجيش،
أحالوه إلى محكمة الأمن،
أدانوه بجرم النصر، هل جاء زمان
صار فيه النصر محظورا علينا يا بنيّ(١)

تستوقفنا في النص السابق ثلاثة أدوار كل منها يحيل على شخصية أو مجموعة من الشخصيات، فالدور الأول يتمثل في قوله: « كشفوا في أحد ظهر رسول الله» وهنا إشارة إلى الدور الذي قام به الرماة في غزوة أحد حين هرع بعضهم لجمع الغنائم حينما عاينوا بوادر النصر رغم أن الرسول - صلى الله عليه وسلم - أمرهم بعدم النزول من الجبل، فكان نزولهم سببا من أسباب الهزيمة، والدور الثاني يتمثل في قوله: «عزلوا خالد في أعقاب فتح الشام» حيث يستدعي الشاعر شخصية عمر بن الخطاب من خلال الدور الذي قام به حيث عزل خالد بن الوليد رغم ما حققه من انتصارات وولى مكانه أبا عبيدة بن الجراح، أما الدور الثالث فيتمثل في قوله: «سرقوا من طارق معطفه الأندلسي، أخذوا منه النياشين، أقالوه من الجيش..» فهنا يستدعي الشاعر شخصية موسى بن نصير من خلال ما قام به عندما رأى تقدم قائده طارق بن زياد، حيث تولى القيادة بنفسه حتى لا يستأثر طارق بالمجد كما يرى بعض المؤرخين، وبهذا تكون الوظيفة المستدعاة في الدور الأول هي: **ترك المصلحة العامة من أجل المصلحة الشخصية**،وفي الدور الثاني استدعى وظيفة **الاستغناء عن الذي حقق المطلوب منه**، أما في الدور الثالث فإنه استدعى وظيفة **سرقة مجد الآخرين**. ولا يعني هذا التحليل أننا نوافق نزارا فيما ذهب إليه من تفسيرات لتلك الأدوار التي قامت بها الشخصيات المستدعاة في هذا النص.

ويمكننا القول من خلال النماذج التي أوردناها أن آلية استدعاء الدور أو الوظيفة في شعر نزار تعتبر متكأ فنيا يهيئ للنص توهج أداء، وكثافة عطاء، وقوة إيحاء، خاصة

(١) نفسه ج٣، ص٤٨٧ - ٤٨٩.

أن نزارا يوظّف هذه الآلية في التعبير عن الحدث الماضي ومن ثم يسقط إشعاعاته على الحدث الآتي، فيمتزج الحدثان معا في إطار واحد من التكثيف والإيحاء، كما أن المتلقي لا يجد أي صعوبة في استحضار ذلك الدور المستدعى في نصوص النزارية لأن الشاعر يختار الأدوار التي يستدعيها بدقة وعناية بحيث تكون من الأدوار النابضة بالحياة في الذاكرة الجماعية.

١ـ ٣ـ استدعاء القول أو الخطاب:

وهي آلية تناصية تقوم على استدعاء الشخصية من خلال توظيف قول أو خطاب يتصل بالشخصية المستدعاة؛ سواء كان هذا القول أو الخطاب صادرا عنها أو موجها إليها، ويصلح للدلالة عليها. وليس كل خطاب أو قول موظف داخل نص يُعد آلية لاستدعاء شخصية قائله، ولا يعتبر ذلك قصورا في طريقة التوظيف، حيث يتوقف الأمر على حاجة النص لاستدعاء تلك الشخصية ومدى مساهمتها في إنتاج دلالته[(١)]، ولهذا ينبغي أن نميّز بين نوعين من أنواع استدعاء الخطاب:

الأول: استدعاء الخطاب لقيمته الخاصة بصرف النظر عن ارتباطه بقائل معين، أي أن المقصود هو استدعاء الخطاب لذاته، وفي هذه الحالة لا يكون الخطاب من ملامح استدعاء الشخصية. وهذا النوع من الاستدعاء سنتناوله في مبحث خاص[(٢)]

الثاني: استدعاء خطاب يُقصد به استدعاء شخصية الصادر منه أو الموجه إليه، أي لا يكون الخطاب مقصودا لذاته بل المقصود استدعاء شخصية صاحبه، وهذا النوع من الاستدعاء يُعد من ملامح استدعاء الشخصية[(٣)]. وهذا ما سنتناوله في هذا المبحث.

وتجدر الإشارة إلى أن استدعاء الخطاب الذي يُقصد منه شخصية قائله لا يعني قطع الصلة بين الخطاب اللاحق والخطاب السابق وإن لم يُقصد ذلك الخطاب لذاته

---

(١) أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، ص١٦٠، مرجع سابق.

(٢) انظر ص٣٤١.

(٣) انظر علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص١٩٦ - ١٩٧، مرجع سابق.

بل إن هذا النوع من الاستدعاء قد تصبح له وظيفة مزدوجة هي الإيحاء أو التفاعل الحر مع شفرات النص واستحضار صورة الشخصية في ذهن المتلقي.

ولقد تضمن شعر نزار النوعين السابقين من أنواع استدعاء الخطاب، إلا أن حديثنا في هذا المبحث سيكون في استدعاء الخطاب الذي يُقصد به استدعاء شخصية من صدر عنه أو وجه إليه، حيث نجد في شعره أقوالا وخطابات يستدعي شخصيات قائليها من خلالها، وهنا ينبغي أن نشير إلى أن الأقوال التي يُراد من خلالها استدعاء شخصيات قائليها ينبغي أن تكون مشهورة ومأثورة عنهم بحيث تكون حاضرة في الذاكرة الجماعية، لأن استحضار قول ليس مأثورا ولا مشهورا لن يؤدي الغاية من استدعائه بل قد يؤدي إلى التعمية والغموض في النص.

فمن الشخصيات التي استدعاها نزار بآلية استدعاء الخطاب، شخصية أبي النجم الراجز وذلك في قصيدته «لا ثقافة لرجل لا يعشق» التي يقول فيها:

كل كتابة هي أنثى.
ولو كتبها رجل !!...
وكل ثقافة لا يُعتد بها
إذا لم تتشكل في رحم امرأه..
الشاعر الذي يقول لك:
إن شيطانه ذكر...
مصاب بانحراف جنسي !![1].

لقد استحضر نزار في النص السابق شخصية أبي النجم الراجز وذلك بآلية استدعاء الخطاب حيث استدعى بيت أبي النجم المشهور:

إني وكل شاعر من البشر شيطانه أنثى وشيطاني ذكر

فالشاعر لم يقصد مجرد استحضار هذا البيت بل أراد من خلاله أن يستدعي

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج٩، ص٦٢٧ - ٦٢٨.

شخصية قائله الذي يعارضه في تمجيد الذكورة والتقليل من شأن الأنوثة.

كما يوظف نزار هذه الآلية التناصية في قصيدته «عاشق بدوي في عصر الحداثة» يقول مخاطبا المرأة على لسان بدوي:

أحبك.. على فطرتي الأولى.
وكما يأمرني جسدي.. وذاكرتي... وسلالاتي.
أنا البدوي الذي اصطدم بجدران الحداثه
فلم يعد يميّز بين شكل النهد..
وشكل الكمأةِ السمراء
وبين لذعة العشق.. ولذعة (الفودكا)
وبين حرب البسوس.. وحرب (الديسكو)
وبين أنوثة الرجال.. ورجولة النساء...
وبين فحولة عنترة بن شداد..
ورخاوة مايكل جاكسون..
وبين هدوء البادية.. وضجيج المترو..
وبين (عيون المها بين الرصافة والجسر)
وإشارات المرور في لندن..
أحبك..
أنا البدوي الذي تشتعل في دمائي
شموس الجزيرة العربيه..
أختزن في قلبي
غزليات امرئ القيس.. وسحيم..
وجميل بثينه..
وعروة بن الورد..
أنا البدوي الذي جاء من بلاد القطا..

والقهوة المره..
وإيقاعات البحر الطويل..
لينام على جريدته العربيه..
في أحد البارات الإنجليزيه!![١].

ففي قوله: (عيون المها بين الرصافة والجسر) استحضار لخطاب شعري مشهور مرتبط في الذاكرة الجماعية بقائله وقصته مع الخليفة العباسي المتوكل، فنزار يستدعي من خلال هذا الخطاب شخصية علي بن الجهم الشاعر البدوي الذي أقبل على الخليفة المتوكل بفطرته البدوية مادحا فقال:

أنت كالكلب في حفاظك للود ... وكالتيس في قراع الخطوب
أنت كالدلو لا عدمناك دلواً ... من كبار الدلا كثير الذنوب

فعرف المتوكل قوته، ورقّة مقصده وخشونة لفظه، وذلك لأنه وصف كما رأى لعدم المخالطة وملازمة البادية. فأمر له بدار حسنة على شاطئ دجلة فيها بستان يتخلله نسيم لطيف والجسر قريب منه، فأقام ستة أشهر على ذلك ثم استدعاه الخليفة لينشد، فقال:

عيون المها بين الرصافة والجسر ... جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري
أعدن لي الشوق القديم ولم أكن ... سلوت ولكن زدن جمرا على جمر

فقال المتوكل: أوقفوه، فأنا أخشى أن يذوب رقة ولطافة[٢].

فنزار في استدعائه لشخصية علي بن الجهم يعقد مقارنة معه، فإذا كان بن الجهم القادم من الصحراء تغير من الخشونة إلى الرقة حتى كاد يذوب؛ فإن نزارا يصر في نصه على أن يبقى كما هو بدويا ولهذا يقول لحبيبته:

أحبكِ كما أنتِ..

---

(١) نفسه ج٩، ص٦٧٥ - ٦٧٦.
(٢) انظر: محمد أبو الفضل إبراهيم وآخرون، قصص العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٤، ج٣، ص٢٩٨.

وأرجو أن تحبيني كما أنا..
خذيني على بدائيتي.
خذيني على طبيعتي الصحراويه
خذيني بكل تراثي العاطفي
الذي ينتمي إلى ما قبل الحداثه.
وبكل شعري النزاري
الذي لم يشرب من ثدي الحداثه[1]

وفي قصيدته «قراءة على أضرحة المجاذيب» يوظف الآلية نفسها في قوله:

حملتُ أشجاري إلى صحرائكمْ
فانتحرتْ..
من يأسها الأشجارْ
حملتُ أمطاري إلى جفافكمْ
فشحّت الأمطار
زرعت في أرحامكم قصائدي
فاختنقتْ..
يا رحما.. يحبل بالشوك وبالغبارْ..
حاولتُ أن أقلعكمْ
من دبق التاريخ..
من رزنامة الأقدار..
ومن (قفا نبكِ)...
ومن عبادة الأحجار
حاولتُ أن أفك عن طروادة حصارها،

(١) نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة،ج٩، ص٦٧٧ - ٦٨٠.

حاصرني الحصارْ[١].

إن عبارة (قفا نبكِ) تمثل خطابا شعريا مأثورا يجعلنا نستدعي معه شخصية امرئ القيس أول من وقف على الأطلال فبكى واستبكى،فصار مطلع معلقته نموذجا يُحتذى به، فنزار لا يريد من استحضار قول امرئ القيس توظيف ذلك الخطاب فحسب؛ بل أراد كذلك استدعاء شخصية قائله لأنه مبتكر ذلك المطلع الشعري الذي قدسه من جاء بعده، ويريد نزار تحرير الشعر من تلك النماذج المقيدة للإبداع، والذي ساعد على نجاح توظيف هذه الآلية في النص السابق أن الخطاب المُستدعى مرتبط في ذهن المتلقي بشخصية قائله دون أن يلتبس بغيره من الشخصيات.

كما نجده يوظف هذه الآلية التناصية في قصيدته «بيروت محظيتكم بيروت حبيبتي» يقول:

آه كم كنا قبيحين، وكنا جبناء..
عندما بعناكِ، يا بيروت، في سوق الإماءْ
وحجزنا الشقق الفخمة في حيّ (الإليزيه) وفي
(مايفير) لندن..
وغسلنا الحزن بالخمرة، والجنس، وقاعات القمارْ
وتذكرنا على مائدة الروليتِ، أخبار الديارْ
وافتقدنا زمن الدفلى بلبنان..
وعصر الجلنار..
وبكينا مثلما تبكي النساءْ[٢]

إن الشاعر في نصه السابق يستحضر الماضي في الحاضر المشابه له، حيث تهاون عرب العصر عن إنقاذ بيروت يشبه تهاون عرب الماضي عن إنقاذ غرناطة، إنه يستدعي شخصيات الماضي من خلال الخطاب الذي وجهته عائشة أم أبي عبدالله

(١) نفسه ج٣، ص٣٠٥-٣٠٦.
(٢) نفسه ج٢، ص٣٤٤.

الصغير إلى ابنها عندما أُخرج من غرناطة باكيا متحسرا فقالت له:

ابــك مـثـل الـنـسـاء مـلـكـا مـضـاعـا   لـم تـحـافـظ عـلـيـه مـثـل الـرجـال[1]

فالخطاب كما يدل على شخصية قائله يدل كذلك على شخصية من وجه إليه، كما هو الحال في النص النزاري السابق الذي استدعى فيه الشاعر شخصية أبي عبدالله الصغير من خلال الخطاب الموجه له من أمه عائشة.

كما يستدعي نزار شخصية أبي عبدالله الصغير بالآلية نفسها في قصيدته «أحزان في الأندلس» حيث يقول:

لم يبق في غرناطةٍ
ومن بني الأحمر.. إلا ما يقول الراويهْ
وغير (لا غالب إلا الله)
تلقاكِ بكل زاويهْ..
لم يبق إلا قصرهم
كامرأة من الرخام عاريهْ
تعيش - لا زالتْ - على
قصة حبٍ ماضيهْ..[2]

إن عبارة (لا غالب إلا الله) هي شعار دولة بني الأحمر، وقد وظفها نزار للدلالة علي ماضيهم الذي أصبح أثرا بعد عين، فالشاعر لا يريد توظيف العبارة لذاتها بل لتدل على أصحابها من بني الأحمر الذين فاقهم شهرة أبو عبدالله الصغير الذي يسجل التاريخ على يديه نهاية الوجود العربي في الأندلس.

وتجدر الإشارة إلى أن آلية استدعاء الخطاب الدال على شخصية قائله من الآليات قليلة الحضور في الشعر العربي، فنادرا ما تأتي هذه الآلية مستقلة وحدها دون

---

(١) محمد عبده حتاملة: رحلة مسلمي الأندلس عشية سقوط غرناطة وبعدها، عمادة البحث العلمي، عمّان، الجامعة الأردنية، ط١، ١٩٧٧م، ص٦٢.

(٢) نفسه ج١، ص٥٦٤ - ٥٦٥.

أن تكون مرتبطة بآلية استدعاء الشخصية باسم العلم والكنية واللقب أو بآلية استدعاء الدور أو بالاثنين معا، ولهذا يندر إيجاد هذه الآلية مستقلة في النصوص الشعرية عامة، ومع هذا فقد تمكنت الدراسة من الحصول على النماذج السابقة التي احتاج الكشف عنها إلى مجهود مضن، فليس من السهل الكشف عن هذه الآلية التناصية لندرة توظيفها، ولتداخلها مع الآليات الأخرى.

٢. آليات استدعاء النصوص في شعر نزار قباني:

تتعدد آليات استدعاء النصوص الغائبة وتتباين من مبدع إلى آخر، وقد ذكر النقاد عددا من هذه الآليات تختلف في مسمياتها وتتشابه في مضامينها، وقد أشرنا إليها في المبحث السابق، ولأن الدراسة لا تتسع لتتبع الآليات جميعها في شعر نزار فإننا سنقتصر على بعضها، ومن هذه الآليات التي سنتناولها:

(الترصيع - الإضمار أو القطع - التضخيم أو التوسيع (التمطيط) - المبالغة - الإيجاز - التشويش - القلب - الامتصاص).

٢.١. آلية الترصيع:

وهي آلية أشبه ما تكون بـ (المونتاج) حيث يرصع الكاتب عناصر النص القديم في نصه الجديد، ويتم ذلك بتأمين التماسك بين عناصر منفصلة عن معناها القديم، واختزال التعارضات التركيبية بين النصوص القادمة من مصادر مختلفة، بحيث يربط الكاتب بين تلك العناصر بإدخال وصلات تضمن تماسكها النحوي والدلالي، فينشأ تنافذ بين عناصر منفصلة عن معناها القديم، فاقدة لاستقلالها في سياقها الجديد[١].

إن انفصال عنصر ما عن معناه القديم في النص؛ لا يعني أنه سيستقل في سياقه الجديد، بل سيظل مرتبطا بسياقه القديم، فكل عمليات المونتاج التي يقوم بها المبدع لن تستطيع أن تعزل النص اللاحق عن النص السابق، فرغم صعوبة اكتشاف مواضع التناص الموظّف ضمن هذه الآلية إلا أن ذاكرة المتلقي تحتفظ بالنص السابق وتستطيع

---

(١) انظر نهلة الأحمد: التفاعل النصي (التناصية - النظرية والمنهج)، ص٢٩٢ - ٢٩٣، وعز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، ص١٤٤.

استحضاره غالبا رغم ما يحدث فيه من عمليات الترصيع أو المونتاج.

وتجدر الإشارة إلا أن مصطلح الترصيع في علم التناص لا علاقة له بالمصطلح نفسه في علم البلاغة الذي يعني «توازن الألفاظ، مع توافق الأعجاز أو تقاربها»(١)

ولهذه الآلية من آليات توظيف النصوص السابقة حضورها في شعر نزار حيث وظّفها شاعرنا في عدة مواضع نذكر منها قوله مخاطبا دمشق في قصيدته «ترصيع بالذهب على سيف دمشقي»:[الخفيف]

يا دمشق البسي دموعي سوارا ... وتمنّيْ فكل صعب يهون

وضعي طرحة العروس لأجلي ... إن مهر المناضلات ثمين

رضي الله والرسول عن الشام ... فنصر آت وفتح مبين(٢)

لقد وظّف الشاعر في البيت الأخير قول الله تعالى: ﴿وَأُخْرَىٰ تُحِبُّونَهَا نَصْرٌ مِّنَ اللَّهِ وَفَتْحٌ قَرِيبٌ وَبَشِّرِ الْمُؤْمِنِينَ﴾ [الصف: ١٣] إلا أنه لم يدخل العبارة القرآنية كما هي، بل قام بعملية ترصيع حيث استبدل الجار والمجرور (من الله) باسم الفاعل (آت) ليتناسب مع أجواء التفاؤل التي يريد الشاعر إدخالها في النفوس، كما أنه استبدل كلمة (قريب) بكلمة (مبين) لتناسب قافية قصيدته، وقد تمت عملية الترصيع دون أن يحدث أي خلل في الترابط على مستوى التركيب والمعنى، كما أن هذا التوظيف جاء موافقا للنص الأصلي وقد عمق الدلالة ليس من ناحية اللفظ فقط وإنما من ناحية المعنى أو الأثر الذي يحدثه في النص فالشاعر وصل بتناصه مع الآية القرآنية إلى قمة الإيمان بمضمونها.

ويستخدم الآلية نفسها في قصيدته «أنا رجل واحد.. وأنت قبيلة من النساء» حيث يقول:

لم أعد يا حبيبتي

قادرا على العشق بالتقسيط..

ومزمزة شفتيك بالتقسيط..

---

(١) أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١٢، بدون تاريخ، ص٤٠٦.

(٢) نزار قباني: الأعمال الكاملة، ج٣، ص٤٣٩ - ٤٤٠.

وتقشير تفاح يديكِ.. بالتقسيط..
أنا اليوم رجل برغماتي
أؤمن أن المرأة النائمة في راحة يدي
خير من عشر نساء على الشجره..
وأن الحوار مع جسد أفروديت
أهم من الحوار مع جميع الملائكة!![١]

ويتضح لنا في قوله «أؤمن أن المرأة النائمة في راحة يدي خير من عشر نساء على الشجرة» استحضاره الحكمة القائلة «عصفور في اليد خير من عشرة على الشجرة» وقد قام باختزال بعض التعارضات التركيبية وإضافة تراكيب أخرى وفقا لرؤيته الخاصة، فقد استدل التركيب الأصلي (عصفور في اليد) بتركيبه النزاري (المرأة النائمة في راحة يدي) وهو تركيب يوحي بطمئنينة أكثر فالعصفور في اليد بينما المرأة نائمة في راحة اليد، وإذا كان التغيير اللفظي كبيرا في الجزء الأول من الحكمة فإنه في الجزء الثاني كان أقل حيث استبدل (خير من عشرة على الشجرة) بقوله: (خير من عشر نساء على الشجرة) حيث أضاف كلمة النساء لتتناسب مع التغيير الذي أجراه في الجزء الأول. فكانت نتيجة التغيير الذي أجراه نزار في الحكمة أن أخرجها من الدلالة العامة وحصرها في الدلالة النزارية الخاصة.

وفي قصيدته «السيرة الذاتية لسياف عربي» يقول على لسان سياف عربي معاصر يخاطب الناس:

أيها الناس:
أنا الحجاج. إن أنزع قناعي، تعرفوني
وأنا جنكيز خانٍ جئتكم..
بحرابي..
وكلابي..

---

(١) نفسه ج٩، ص٧٨.

وسجوني..
لا تضيقوا - أيها الناس - ببطشي
فأنا أقتل كي لا تقتلوني..[1]

ويظهر لنا جليا أن شاعرنا يتناص مع البيت الشهيرلسحيم بن وثيل الرياحي الذي كان الحجاج بن يوسف الثقفي يردده كثيرا:[الوافر]

أنا ابن جلا وطلاع الثنايا   متى أضع العمامة تعرفوني

وقد غير نزار في البنية التركيبية للنص السابق بما يناسب رؤيته الخاصة فأصبح النص اللاحق (أنا الحجاج) بدل (أنا ابن جلا) وكأنه أراد من هذا التغيير استحضار شخصية الحجاج السياف العربي الماضي الذي كان يستشهد بهذا البيت كثيرا ليسقطه على شخصية السياف العربي المعاصر، واختزل نزار تركيب (وطلاع الثنايا) من نصه ربما لأنها صفة لا تضيف جديدا إلى المعنى، واستبدل تركيب النص السابق (متى أضع العمامة تعرفوني) بقوله: (إن أنزع قناعي، تعرفوني) فاستبدل اسم الشرط (متى) بحرف الشرط (إن) وهذا الاستبدال مرده الوزن حيث إن النص الأصلي على وزن الوافر بينما النص النزاري على وزن الرجز، كما استبدل نزار (أضع العمامة) بقوله: (أنزع قناعي) وهذا الاستبدال مرده المعنى، فالنص الأصلي يتحدث عن الظهور علانية بينما النص النزاري يتحدث عن الاختفاء خلف القناع، فالسياف السابق واضح للعيان يعرف بوضع العمامة، بينما السياف المعاصر متستر لا تعرف حقيقته إلا إذا نزع عنه ذلك القناع.

وإذا كانت النماذج السابقة قام فيها نزار بترصيع نص واحد سابق في نصه، فإننا نجده في قصيدة «ترصيع بالذهب على سيف دمشقي» يرصع نصين سابقين في شطر بيت يقول مخاطبا دمشق:[الخفيف]

ذاك عمر السيوف لا سيف إلا   دائن يا حبيبتي أو مدين
هُزم الروم بعد سبع عجاف   وتعافى وجداننا المطعون[2]

(١) نفسه ج٦، ص٢٧٩.
(٢) نفسه ج٣، ص٤٤١.

ففي الشطر الأول من البيت الثاني يستحضر نزار قوله تعالى: ﴿غُلِبَتِ ٱلرُّومُ﴾ [الروم: ٢]، وقوله تعالى: ﴿وَقَالَ ٱلْمَلِكُ إِنِّىٓ أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَٰتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنۢبُلَٰتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٍ﴾ [يوسف: ٤٣]، فقام بترصيع آيتين من سورتين مختلفتين مختزلا ما يتعارض مع رؤيته الخاصة ومدخلا ما يضمن لعبارته تماسكها التركيبي لفظا ومعنى، حيث استبدل الفعل (غُلب) بمرادفه (هُزم) وجرده من تاء التأنيث ليتناسب مع وزن قصيدته، وأخذ عبارة (سبع عجاف) لتدل على السنوات كما جاء في تفسير الرؤيا ﴿قَالَ تَزْرَعُونَ سَبْعَ سِنِينَ دَأَبًا فَمَا حَصَدتُّمْ فَذَرُوهُ فِى سُنۢبُلِهِۦٓ إِلَّا قَلِيلًا مِّمَّا تَأْكُلُونَ﴾ [يوسف: ٤٧]، وربط ما أخذه من الآية الأولى والآية الثانية بكلمة (بعد).

وتتبلور الدلالة التناصية في النص السابق على أشدها نتيجة اعتماد الشاعر على مفردات وتراكيب قرآنية من ناحية وسلسلة آيات كريمة متعددة من ناحية أخرى، وهنا ترتكز الدفقة الشعرية على حضور الخطاب القرآني حضورا جماعيا، كما أن الشاعر أخرج التركيب القرآني من دلالته إلى دلالة مضادة حيث أن هزيمة الروم في النص القرآني كانت مصدر حزن للمسلمين أما في النص النزاري فإنها مصدر فرح وسرور.

ومما نرصده في هذه الآلية التناصية قوله في قصيدته «قصة قصيرة»:[البسيط]

لا تقنطي أبدا من رحمة المطر — فقد أحبك في الخمسين من عمري

وقد أحبك والأشجار يابسة — والثلج يسقط في قلبي، وفي شعري

وقد أحبكِ والأشجار يابسةٌ — فالأرض من بعده تبكي على الثمر[1]

نستشعر في النص السابق قوله تعالى: ﴿قُلْ يَٰعِبَادِىَ ٱلَّذِينَ أَسْرَفُوا۟ عَلَىٰٓ أَنفُسِهِمْ لَا تَقْنَطُوا۟ مِن رَّحْمَةِ ٱللَّهِ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ يَغْفِرُ ٱلذُّنُوبَ جَمِيعًا ۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلْغَفُورُ ٱلرَّحِيمُ﴾ [الزمر: ٥٣] - وقد رصع نزار النص القرآني ﴿لَا تَقْنَطُوا۟ مِن رَّحْمَةِ ٱللَّهِ ۚ﴾ فغير الخطاب من (واو الجماعة) إلى (ياء المخاطبة) واختزل لفظ الجلالة (الله) واستبدله بكلمة (المطر) وبذلك أعاد توجيه الخطاب الذي وجّه في النص الأصلي إلى العباد ليتوجه به إلى المرأة، كما أعاد توجيه معنى (عدم القنوط من رحمة الله) إلى (عدم القنوط من رحمة المطر).

---

(١) نفسه ج٦، ص٢٧٩.

ومن النماذج السابقة يتبين لنا أن نزارا وظّف آلية الترصيع في عدة مواضع في شعره سواء الغزلي منه أو السياسي، كما أنه وظّف هذه الآلية التناصية في نصوص آتية من مصادر مختلفة سواء الدينية منها أو الأدبية والشعرية أو النثرية، وتارة يقوم بترصيع نص واحد وإدخاله في نصه الجديد وتارة أخرى يقوم بترصيع أكثر من نص ومن ثم يدخله في نصه الجديد، كما أننا نجده يوافق معنى النص الغائب الذي قام بترصيعه وتارة أخرى يخالفه، كما نجد أن النص النزاري بعد عملية الترصيع لم يستطع أن يستقل في سياقه الجديد استقلالا كليا لأن ذاكرة المتلقي تظل تحتفظ بالنص السابق وتستدعيه لتعقد بين النصين السابق واللاحق صلات لم تستطع آلية الترصيع إخفاءها رغم الفنية العالية التي تمتلكها.

٢-٢- آلية الإضمار أو القطع:

وفي هذه الآلية التناصية من آليات استدعاء النصوص يمارس الكاتب الاقتباس المبتور، أي أنه ينقص الكلام المُقتبس على نحو يُحدث فيه حرفا عن وجهته الأصلية ويمنحه وجهة أخرى لم يكن القارئ يتوقعها، ومن ذلك اقتباس عبارة (لا تقربوا الصلاة) مبتورة من قوله تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ لَا تَقۡرَبُواْ ٱلصَّلَوٰةَ وَأَنتُمۡ سُكَٰرَىٰ ﴾ [النساء: ٤٣].

وبذلك يكون المبدع بتوظيف هذه الآلية قد ألغى كل سلطة للنص السابق والصيغ المكرّسة محبطا بكامل الضحك أو المرارة علاقة القارئ بهذه الصيغ[(١)]

ولقد تنبه البلاغيون العرب لهذه الآلية عند حديثهم عن الاقتباس وأنواعه فرأوا أن «منه ما لا يُنقل فيه اللفظ المُقتبَس عن معناه الأصلي إلى معنى آخر... ومنه ما هو بخلاف ذلك»[(٢)] وقسمه بعضهم إلى ثلاثة أقسام: الأول مقبول وهو ما كان في الخطب والمواعظ، والثاني مباح وهو ما كان في الغزل والرسائل والقصص، والثالث

(١) انظر عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، ص ١٤٥، نهلة الأحمد، التفاعل النصي (التناصية - النظرية والمنهج)، ص٢٩٣.

(٢) الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ت: محمد خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، ط٦، ١٩٩٩م، ص٥٩٣.

مردود وهو ما كان في الهزل[١] ومرد هذا التقسيم أن الاقتباس كمصطلح بلاغي محصور على الأخذ من القرآن الكريم والحديث الشريف ولهذا رأى العلماء عدم جواز توظيفه في هزل يخرج النص عن معناه الأصلي، ولهذا عابوا قول الشاعر:

أوحى إلى عشاقه طرفه ... هيهات هيهات لما توعدون
وردفه ينطق من خلفه ... لمثل هذا فليعمل العاملون

وقول الشاعر:

كسر الجرة عمدا ... وسقى الأرض شرابا
قلت والإسلام ديني ... ليتني كنت ترابا

ولقد وظّف نزار هذه الآلية التناصية في شعره ومنه على سبيل المثال لا الحصر قوله في قصيدة «قطتي الشامية» على لسان امرأة شرقية:

قيدني.. يا ملكي الشرقي..
فإني امرأة شرقيه..
تحلم بالخيل.. وبالفرسان
وبالكلمات الشعريهْ
إني مولاتك.. يا مولاي
فغص في صدري بالمُديه
سافر في جسدي كالأفيون
وكالرائحة المنسيهْ
سافر في شعري، في نهديّ
كطعنة رمح وثنيّهْ..
سافر.. يا ملكي حيث تريد..
فكل شطوطي رمليّهْ

---

(١) أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص ٤١٦، مرجع سابق.

سافر.. فالريح مواتيةٌ..
وأنا.. راضية مرضيّه[١]

ففي قوله: (سافر فالريح مواتيةٌ، وأنا راضية مرضيّه) اقتباس مبتور أو مقطوع من قوله تعالى: ﴿يَٰٓأَيَّتُهَا ٱلنَّفْسُ ٱلْمُطْمَئِنَّةُ ﴿٢٧﴾ ٱرْجِعِىٓ إِلَىٰ رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً﴾ [الفجر] وهذا البتر أدى إلى إحداث حرف للنص المُقتبَس عن وجهته الأصلية، فالنص القرآني فيه نداء من الله سبحانه وتعالى إلى النفس المؤمنة وأمر بالرجوع إليه، فقام نزار بإعادة توجيه للنص الأصلي حيث تتحدث فيه المرأة الشرقية إلى الرجل في خضوع تام وإذعان كامل وهي تصف نفسها بأنها رغم كل الظلم «راضية مرضية» وبهذا تغير توجيه العبارة المقتبسة من الإيجاب إلى السلب.

كما نجد هذه الآلية التناصية نفسها في قصيدته «رصاصة الرحمة» حيث يقول:[الخفيف]

مثلما تطرد الغيوم الغيوما الغرام الجديد يمحو القديما
قُضي الأمر والتقيت بأخرى والسماء استعدتها، والنجوما
لا تموت الخيول بردا وجوعا إن للعاشقين ربا رحيما[٢]

ففي قوله: «قضي الأمر» اقتباس مبتور حيث ورد هذا التركيب في سبعة مواضع من القرآن الكريم منها قوله تعالى: ﴿يَٰصَٰحِبَىِ ٱلسِّجْنِ أَمَّآ أَحَدُكُمَا فَيَسْقِى رَبَّهُۥ خَمْرًا ۖ وَأَمَّا ٱلْـَٔاخَرُ فَيُصْلَبُ فَتَأْكُلُ ٱلطَّيْرُ مِن رَّأْسِهِۦ ۚ قُضِىَ ٱلْأَمْرُ ٱلَّذِى فِيهِ تَسْتَفْتِيَانِ﴾ [يوسف: ٤١] فالمعنى في الآية القرآنية أن الأمر قد قطع بدون عودة في تفسير رؤيا صاحبي يوسف عليه السلام في السجن، إلا أن نزارا أعاد توجيه المعنى بما يناسب نصه فأصبح الأمر المقطوع الذي لا رجعة فيه هو أمر الغرام الذي يمحو جديده قديمه بعد أن التقى بأخرى.

وفي قصيدته «هوامش على دفتر النكسة» يقول: مخاطبا الأمة العربية الإسلامية:

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص٦٦٨ - ٦٦٩.
(٢) نفسه ج٢، ص١٠١ - ١٠٢.

يا أصدقائي..
جربوا أن تقرؤوا كتابْ..
أن تكتبوا كتابْ..
أن تنزعوا الحروف، والرمان، والأعنابْ
أن تبحروا إلى بلاد الثلج والضبابْ
فالناس يجهلونكمْ..
في خارج السردابْ..
الناس يحسبونكمْ
نوعا من الذئابْ..
جلودنا ميّتةُ الإحساسْ
أرواحنا تشكوا من الإفلاسْ
أيامنا.. تدور بين الزار، والشطرنج، والنعاسْ
هل (نحن خير أمة قد أخرجت للناس)[1]

يتبين لنا في البيت الأخير اقتباس مبتور من قوله تعالى: ﴿كُنتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ تَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَتَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ وَتُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَلَوْ آمَنَ أَهْلُ الْكِتَابِ لَكَانَ خَيْرًا لَّهُم مِّنْهُمُ الْمُؤْمِنُونَ وَأَكْثَرُهُمُ الْفَاسِقُونَ﴾ [آل عمران: ١١٠] وهنا يوظف الشاعر آليتين من آليات استدعاء النصوص هما القطع والترصيع حيث استبدل الفعل الناسخ مع اسمه (كنتم) بحرف الاستفهام (هل) ليدل على الحيرة والشك، وأضاف ضمير المتكلمين (نحن) ليؤكد شمولية الخطاب للمتكلم والمخاطب، كما أضاف (قد) لإكمال تفعيلة الوزن من ناحية وللدلالة على التحقيق من ناحية أخرى، ومن الواضح أن الترصيع وبتر الاقتباس أدى كل منهما إلى تغيير المعنى، فالنص الأصلي جاء في مقام مدح الأمة بينما النص النزاري جاء للتشكيك الهادف إلى الاستثارة والاستنهاض وبهذا يكون نزار قد أعاد توجيه النص الأصلي

(١) نفسه ج٦، ص٤٨٦ - ٤٨٧.

بما يناسب رؤيته الخاصة.

كما يوظّف نزار آلية القطع في قصيدته «أحبكِ وأغلق القوس» يقول مخاطبا الأنثى:

أنتِ الكتابة السريّهْ

التي لا يعرفها

إلا الراسخون في العشقْ..

أنتِ الكلام الذي يُغيّر في كل لحظةٍ

كلمهْ[1]

لقد زاوج نزار في نصه السابق بين آليتي القطع والترصيع فبتر عبارة (الراسخون في) من قوله تعالى: ﴿ لَّٰكِنِ ٱلرَّٰسِخُونَ فِي ٱلْعِلْمِ مِنْهُمْ وَٱلْمُؤْمِنُونَ يُؤْمِنُونَ بِمَآ أُنزِلَ إِلَيْكَ وَمَآ أُنزِلَ مِن قَبْلِكَ ۚ وَٱلْمُقِيمِينَ ٱلصَّلَوٰةَ ۚ وَٱلْمُؤْتُونَ ٱلزَّكَوٰةَ وَٱلْمُؤْمِنُونَ بِٱللَّهِ وَٱلْيَوْمِ ٱلْآخِرِ أُو۟لَٰٓئِكَ سَنُؤْتِيهِمْ أَجْرًا عَظِيمًا ﴾ [النساء: ١٦٢] ثم اختزل نزار من نصه كلمة (العلم) واستبدلها بكلمة (العشق)، وبهذا نجح في إعادة توجيه العبارة التي وردت في النص القرآني استدراكا من الحكم الذي أطلقته الآيات السابقة على اليهود، لتصبح في مضمون النص النزاري أن أحاسيس الحب الصادق لا يعرفها إلا الراسخون في العشق، فنقل وجهة العبارة من ميدان إلى ميدان آخر.

وفي قصيدته «المذبحة» يقول نزار متحدثا عن هجوم شنه ثمانية رجال وهو منهم على امرأة جميلة:

كنا ثمانية معا...

نتقاسم امرأة جميله

كنا عليها كالقبيلة..

كانت عصور الجاهلية كلها

---

(١) نفسه ج٩، ص ١٣٢.

تعوي بداخلنا،
وأصوات القبيله..
كنا نمزمز لحم نهديها..
ونفترس الطفوله..
ونردد الأشعار والحكم القديمه:
«إن مات منا سيد...»
كنا نرددها بإعجاب،
ونفركُ في شواربنا الطويله..[1]

إن قول نزار «إن مات منا سيد» ما هو إلا اقتباس مبتور من قول السموأل: [الطويل]

إذا مات منا سيد قام سيد   قؤول لما قال الكرام فعولُ

وقد استبدل اسم الشرط (إذا) بحرف الشرط (إن) ليناسب إيقاع تفعيلة (مستفعلن)، ولقد قطع نزار العبارة المُقتبَسة بعد بترها عن المعنى الذي وضعت له فأخرجها من الفخر والاعتزاز بالمكارم إلى الفخر والاعتزاز بالرذائل، أي أنها محاكاة ساخرة حولت الخطاب الجدي إلى خطاب هزلي.

ومن خلال النماذج التي أوردناها نلاحظ أن نزارا وظّف آلية القطع في استدعاء نصوص أغلبها آتية من القرآن الكريم، كما أن توظيف نزار لهذه الآلية يكون تارة توظيفا مستقلا عن باقي الآليات وتارة يتداخل مع آليات تناصية أخرى وغالبا ما يكون هذا التداخل مع آلية الترصيع، كما أننا نجده يوافق المعنى الأصلي تارة ويخالفه تارة أخرى بل إن مخالفة معنى النص الأصلي هي السمة الغالبة في توظيف هذه الآلية التناصية في شعر نزار.

٢ـ ٣ـ آلية التضخيم أو التوسيع (التمطيط):

وإذا كانت آلية القطع هي بتر وإنقاص في الكلام المُقتبَس، فإن آلية التضخيم

(١) نفسه ج٢، ص١٢٤ - ١٢٥.

عكس ذلك حيث يُحوّل الكاتب النص الأصلي ويحرفه بأن يُنمّي فيه، في الاتجاه الذي يريد، عناصر دلالية أو مسارد شكلية يراها هو فيه، ولعلها كانت كامنة في النص، وفي حالة التفسير أيضا يعطى النص أكثر من حجمه وأحيانا يستنطق كل ما فيه وكل ما ليس فيه(١)، وهذه الآلية يسميها محمد مفتاح التمطيط وجعل لها ستة أشكال مختلفة(٢) ذكرناها سابقا.

ولقد زخر شعر نزار بالكثير من النماذج التي وظّف فيها آلية التمطيط ومن ذلك ما جاء في قصيدته «التنقيب عن الحب» حيث يقول متحدثا عن وضع المرأة الشرقية:

قبل خمسين عاما.
كانت مناداة المرأة باسمها الصغير..
عورهْ..
وحديثها على التلفاز عورهْ..
وحديثها مع نفسها عورهْ..
وكان شاعر الحب العربي
يكتب وصيتهْ..
قبل أن يلامس ظفر حبيبتهْ!!(٣)

إن النص السابق يتناص مع قول رسول الله - صلى الله عليه وسلم -: «لا ينظر الرجل إلى عورة الرجل ولا المرأة إلى عورة المرأة ولا يفضي الرجل إلى الرجل في ثوب واحد ولا تفضي المرأة إلى المرأة في الثوب الواحد»(٤) ويتناص كذلك مع ما يروى عن النبي - صلى الله عليه وسلم - أنه قال لأسماء بنت أبي بكر: «يا أسماء إن المرأة إذا بلغت المحيض لم يصلح أن يرى منها إلا هذا وهذا وأشار

---

(١) انظر نهلة الأحمد: التفاعل النصي (التناصية - النظرية والمنهج)، ص٢٩٣ - ٢٩٤، وعز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، ص١٤٥.
(٢) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص١٢٥ - ١٢٧.
(٣) نزار قباني: الأعمال الكاملة، ج٩، ص٦٢٥.
(٤) رواه مسلم.

إلى وجهه وكفيه»[(١)]

ولقد اتسم الحديثان الشريفان بالإيجاز فلم يدخلا في التفاصيل بينما لجأ الشاعر إلى الشرح والتفسير واستنطاق كل ما في النص الأصلي وما ليس فيه حسب رؤيته الخاصة فقام بتمطيطه وتوسيعه فأعطاه أكثر من حجمه، وحمّله ما لا يحتمل من التفسير وبذلك زاد اتساعا. كما نجد الشاعر يستحضر الحديثين الشريفين السابقين في قصيدة «الخرافة»[(٢)] موظفا آلية التمطيط في معارضة ساخرة.

ومن النماذج التي نجد فيها توظيف هذه الآلية التناصية قوله في قصيدة «تاريخنا ليس سوى إشاعة»:

من أين يأتينا الفرح؟
ما طار طير عندنا..
إلا انذبح..
ولا نبي جاءنا
إلا بأيدينا انذبح..
ولا أتانا مصلح، أو مبدع
أو كاتب، أو شاعر
إلا على وسادة الشعر..
انذبح..[(٣)]

ويبدو التناص في النص السابق واضحا مع قول الإمام الشافعي:[مجزوء الرجز]

حسبي بعلمي إن نفع   ما الذل إلا في الطمع
من راقب الله رجع   ما طار طير وارتفع
إلا كما طار وقع[(٤)]

(١) رواه أبو داود.
(٢) نزار قباني: الأعمال الكاملة، ج١، ص٦٥٩.
(٣) نفسه ج٦، ص٥٧٠.
(٤) محمد بن إدريس الشافعي، ديوان الشافعي، دار الفكر، بيروت، ط١، ١٩٩٢م، ص٦٧.

وإذا كان الإمام الشافعي قد أوجز بيته وجعله بمثابة الحكمة التي من أهم سماتها الإيجاز فإن نزارا قام بتمطيط هذا البيت وذلك بضرب الأمثلة على حكمة الشافعي ومن ثم تكرارها في نماذج من واقع الحياة وهذا الاستطراد احتل حيزا مكانيا وزمانيا طويلا وأدى بطبيعة الحال إلى نمو النص النزاري وزيادة مساحته.

وإذا كان الإمام الشافعي قد قال حكمته لبيان أن كل ظالم مهما ارتفع وعلت مكانته فإنه سيقع لا محالة، فإن نزارا أخذ التركيب نفسه مع تغيير ما يقتضيه المعنى الآخر وهو أن كل مصلح مصيره الذبح على يد من يكره الإصلاح والتغيير.

ويظهر توظيف آلية التمطيط بشكل أكثر وضوحا في تناصه مع أحمد شوقي في قوله: [الخفيف]

نظرة فابتسامة فسلام ... فكلام فموعد فلقاء

فإذا كان شوقي قد أوجز الخطوات التي يمر بها العاشق فإن نزارا مططها بحيث أصبح البيت قصيدة تحمل عنوان «في المقهى»[1] يفصل فيها الحديث عن تلك الخطوات والمراحل التي أوجزها شوقي فاتخذ النص النزاري طابعا قصصيا دراميا، ويمكننا أن نتتبع الخطوات الست التي أوجزها شوقي في بيته في نص نزار على النحو الآتي:

وصف ظروف اللقاء وبداية النظرة: [الرمل]

في جواري اتخذت مقعدها ... كوعاء الورد في اطمئنانها

وكتاب ضارع في يدها ... يحصد الفضلة من إيمانها

يثب الفنجان من لهفته ... في يدي شوقا إلى فنجانها

آه من قُبعة الشمس التي ... يلهث الصيف على خيطانها

جولة الضوء على رُكبتها ... زلزلتْ روحيَ من أركانها

وهي من فنجانها شاربة ... وأنا أشرب من أجفانها

(١) نفسه ج١، ص٣٦.

النظرة التي جلبت الابتسامة:

قــصــة الــعــيــنــيــن تــســتــعــبــدنــي مــن رأى الأنــجــم مــن طــوفــانــهــا
كــلــمــا حــدقــت فــيــهــا ضــحــكــت وتــعــرى الــثــلــج مــن أســنــانــهــا

وبعد النظرة والابتسامة يأتي السلام والكلام:

شــاركــيــنــي قــهــوة الــصــبــح ولا تــدفــنــي نــفــســك فــي أشــجــانــهــا
إنــنــي جــارك يــا ســيــدتــي والــربــى تــســأل عــن جــيــرانــهــا
مــن أنــا خــلّــي الــســؤالات أنــا لــوحــة تــبــحــث عــن ألــوانــهــا

وبعد السلام والكلام يأتي الموعد واللقاء:

مــوعــدا ســيــدتــي وابــتــســمــتْ وأشــارت لــي إلــى عــنــوانــهــا
وتــطــلــعــت فــلــم ألــمــح ســوى طــبــعــة الــحــمــرة فــي فــنــجــانــهــا

ويتبين لنا أن الطابع القصصي الذي سلكه نزار في نصه وما يتطلبه من سرد وحوار وتكرار للصيغ والأفعال واستنطاق لكل ما في النص الأصلي أدى بطبيعة الحال إلى نمو القصيدة التي ضخّمت ووسّعت بيت شوقي ليصبح قصيدة مكوّنة من ثلاثة عشر بيتا نزاريا.

وحتى لا يطول بنا المقام عند كل آلية من آليات استدعاء النصوص، فإن آخر النماذج التي نوردها على توظيف آلية التمطيط ما جاء في قصيدة «تقرير سري جدا من بلاد قمعستان» يقول في المقطع الأول:

لم يبق فيهم لا أبو بكر.. ولا عثمانْ
جميعهم هياكل عظمية في متحف الزمانْ
تساقط الفُرسان عن سروجهمْ
وأُعلنت دُويْلة الخصيانْ
واعتقل المؤذنون من بيوتهمْ
وأُلغي الأذانْ...
جميعهم تضخمت أثداؤهمْ

وأصبحوا نسوانْ
جميعهم يأتيهم الحيض، ومشغولون بالحمل
وبالرضاعهْ..
جميعهم قد ذبحوا خيولهمْ
وارتهنوا سيوفهمْ
وقدّموا نساءهمْ هديةً لقائد الرومانْ
ما كان يدعى ببلاد الشام يوماً
صار في الجغرافيا..
يدعى (يهودستان)
الله.. يا زمانْ...[1]

إن ما يحويه المقطع السابق مدعاة للتحسر والدهشة والتعجب ولهذا يستدعي الشاعر في نهايته العبارة الشعبية المتداولة بين الناس في مثل هذه المواقف (الله يا زمان) ويتمثل توظيف آلية التمطيط في تكرار العبارة في نهاية كل مقطع من مقاطع القصيدة السبعة الأولى، وهذا التكرار أدى إلى توسيع وتضخيم النص بالإضافة إلى كونه لازمة إيقاعية للمقاطع السبعة.

وتجدر الإشارة إلى أن نزارا في هذه القصيدة (تقرير سري جدا من بلاد قمعستان) قد لجأ إلى تناص من نوع خاص حيث نحت اسم دولتين خاصتين بنصه الأولى من كلمتي (قمع - ستان) والثانية من (يهود - ستان) ومن المؤكد أن هذا النص النزاري كان حاضرا في أذهان المحللين السياسيين عندما أطلقوا على الضفة الغربية دولة (عباسستان) وعلى غزة دولة (حماسستان).

وخلاصة القول أن آلية التضخيم أو التمطيط قد وردت في عدة مواضع من شعر نزار، وقد اتخذت هذه الآلية أشكالا مختلفة فتارة تكون على شكل شرح وتفسير، وتارة تتخذ شكل التكرار وتتخذ الشكل الدرامي أو القصصي تارة أخرى، ومن المؤكد

---

(١) نفسه ج٦، ص٢٧ - ٢٨.

أن توظيف هذه الآلية لا يكون بمعزل عن غيرها من الآليات التناصية لأن التداخل بين آليات التناص أمر تقتضيه الضرورة، فبما أن الشاعر يقوم بتمطيط نص ما فإنه قد يلجأ في الوقت نفسه إلى القطع أو الترصيع وربما يلجأ إلى المبالغة أو إلى القلب.

٢. ٤. آلية المبالغة:

وإذا كانت آلية التوسيع أو التمطيط تقوم بتضخيم الكلام كما، فإن آلية المبالغة تقوم بتضخيمه كيفا عن طريق المبالغة في معناه، والمغالاة فيه نوعيا «وتقود مفاقمة الكلام إما إلى تعميق الأثر إيجابيا أو ضخه بفلسفة أدائية غير متضمنة فيه، إذ يسقطنا الإلحاح على الشيء في الاعتقاد بمعكوسه، وما يدفع الخطاب أحيانا بتضخيمه هنا إلى الضحك وإلى كاريكاتورية خالصة[١].

وقد وظّف نزار هذه الآلية التناصية في قصيدته «مدنّسة الحليب» التي يتحدث فيها عن الزوجة التي تخون زوجها، وترمي بطفله على الأرض وهي بين ذراعي رجل آخر، وفي هذه القصيدة يتناص نزار مع معلقة امرئ القيس حين يصف إحدى مغامراته الغرامية قائلا: [الطويل]

فمثلك حبلى قد طرقتُ ومرضع   فألهيتها عن ذي تمائم محول
إذا ما بكى من خلفها انصرفت له   بشق وتحتي شقها لم يحوّل[٢]

إن معشوقة الملك الضليل عندما بكى طفلها تحولت إليه بشق وتركت الشق الآخر تحت حبيبها، وهذا المعنى أخذه نزار إلا أنه بالغ فيه مبالغة واضحة، فالزوجة الخائنة التي يصفها نزار عندما بكى طفلها لم تحرك ساكنا رغم صراخه وفي ذلك يقول: [الخفيف]

كم غريب أدخلتِ للمخدع الزوجي   يأبى الحياء أن تدخليه
استغلي غيابه... رُبّ بيت   هدمتّه تلك المقيمة فيه
والرضيع الزحّاف في الأرض يسعى   كل أمر من حوله لا يعيه

(١) نهلة الأحمد: التفاعل النصي (التناصية - النظرية والمنهج)، ص٢٩٤.
(٢) الزوزني: شرح المعلقات العشر، ص٣٩ - ٤٠، مرجع سابق.

أمــه فــي ذراع هــذا الـمسـجّــى إن بكــى الدهــر سـوف لا تـأتيـه[١]

وهكذا يتبين لنا أن نزارا قام بتضخيم نص امرئ القيس تضخيما نوعيا، وذلك بالمبالغة والمغالاة فيه، ففي نص امرى القيس نجد المرأة قد قسّمت عاطفتها بين عشيقها وطفلها، أما في نص نزار فإنها آثرت عشيقها وحرمت طفلها من العاطفة، وهذه المبالغة النزارية لها مغزاها حيث أراد الشاعر أن يبيّن أن الخيانة الزوجية قتلت في المرأة عاطفة الأمومة.

كما نجد آلية المبالغة في قصيدته «جريمة شرف أمام المحاكم العربية» يقول متحدثا بلسان الناس الذين يتحاورون في المقاهي:

الشمس تشرق مرة أخرى..
وتمتلئ المقاهي مرة أخرى
ويحتدم الحوار:
إن الجريمة عاطفيّهْ..
إن النساء جميعهن مغامرات والشريعة عندنا ضد الضحيّهْ
يا سادتي.. إن المخطط كله من صنع أمريكا، وبترولُ
الخليج هو الأساس، وكل ما يبقى أمور جانبيّهْ..
ملعونة أم السياسة... نحن نحب أزنافور،
والويسكي بالثلج المكسّر، والعطور الأجنبيهْ..
إن النساء بنصف عقل.. والشريعة عندنا ضد الضحيّهْ..
كل القوانين القديمة والحديثة عندنا ضد الضحيّهْ...[٢]

ويتضح لنا من النص السابق أن نزارا يستحضر الحديث الذي يروى عن رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ أنه قال: « يا معشر النساء تصدقن وأكثرن الاستغفار فإني رأيتكن أكثر أهل النار، فقالت امرأة منهن جزلة: وما لنا يا رسول الله أكثر أهل النار؟

---

(١) نزار قباني: الأعمال الشهرية الكاملة، ج١، ص٧٩. (٢) نفسه ج٣، ص٢٣٢ - ٢٣٣.

قال تكثرن اللعن، وتكفرن، العشير وما رأيت من ناقصات عقل ودين أغلب لذي لب منكن، قالت يا رسول الله: وما نقصان العقل والدين؟ قال: أما نقصان العقل فشهادة امرأتين تعدل شهادة رجل فهذا نقصان العقل، وتمكث الليالي ما تصلي وتفطر في رمضان فهذا نقصان الدين»[١] فالحديث الشريف لا يحمل في طياته ما يشير إلى أن الشريعة الإسلامية ضد المرأة، حيث فسر الحديث المقصود بنقصان العقل والدين إلا أن نزارا يبالغ في تحميل الحديث ما لا يحتمل فجعل كل ما في الشريعة الإسلامية ضد المرأة وهذه مغالاة وتضخيم في معنى النص السابق.

وفي «كتاب الحب» نجد نزارا يستحضر حد الرجم وهو يتحدث عن الحب في الشرق:

الحب يا حبيبتي
قصيدة جميلة مكتوبة على القمرْ
الحب مرسوم على جميع أوراق الشجرْ
الحب منقوش على..
ريش العصافير، وحبّات المطرْ
لكنّ أيّ امرأة في بلدي
إذا أحبّتْ رجلا
تُرمى بخمسين حجرْ..[٢]

إن نزارا يستحضر حد الرجم الذي تواتر بالسنة الفعلية حيث يُروى «أن رجلا من أسلم جاء إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم فاعترف بالزنا فأعرض عنه ثم اعترف فأعرض عنه حتى شهد على نفسه أربع شهادات فقال له النبي. صلى الله عليه وسلم.: أبك جنون قال: لا قال: أحصنت قال: نعم قال: فأمر به النبي صلى الله عليه وسلم فرجم في المصلى فلما أذلقته الحجارة فر فأدرك فرجم حتى مات»[٣]

---

(١) رواه مسلم وأبو داود.

(٢) نزارقباني: الأعمال الكاملة، ج١، ص٧٣٨.

(٣) رواه أبو داود.

وإذا عقدنا مقارنة بين حقيقة حد الرجم في الشريعة الإسلامية كما ورد في تطبيق الرسول - صلى الله عليه وسلم - وبين ما أورده نزار في نصه لوجدنا مبالغة ومغالاة نزارية واضحة حيث إن الرسول كما ورد في النص السابق قد أعرض عن الرجل المعترف حتى شهد على نفسه أربع شهادات، ثم سأله إن كان به جنون ليتأكد من سلامة قواه العقلية، ثم سأله إن كان محصنا أم غير محصن، وبعد كل هذه الخطوات أمر برجمه، فهذا الحد لا يطبق إلا بتوفر الأدلة التي لا ريب فيها على ارتكاب فاحشة الزنا، ولا يُطبق على من عبّر عن مشاعره وعواطفه، فليس في الحب حد لا بجلد ولا رجم ولا سجن في الشريعة الإسلامية، فالمبالغة والمغالاة في تصوير حد الرجم واضحة في النص النزاري.

ومن النماذج السابقة يتبين لنا أن نزارا يلجأ إلى تضخيم المعنى والمبالغة فيه ليقنع القارئ بفكرة أو تصور ما، إلا أن المبالغة والمغالاة قد تؤدي في بعض الأحيان إلى عدم الاقتناع وربما تكون مدعاة للسخرية كما رأينا في تصوير نزار للمرأة الشرقية التي إذا أحبت رجلا ترجم بخمسين حجرا حيث إن هذا التصوّر المُبالغ فيه يخالف الواقع الشرعي.

٢ـ ٥ - آلية الإيجاز:

وكما أن التناص يكون بعملية تمطيط النص السابق وتضخيمه فكذلك يكون بعملية إيجازه واختصاره، وقد ركّز مفتاح في هذه الآلية على الإحالات التاريخية الموجودة في القصيدة والتي كانت سنة متبعة في الشعر القديم. يقول ابن رشيق: «ومن عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزة والأمم السابقة» وكلام ابن رشيق هذا فصله حازم القرطاجني فقسم الإحالة إلى إحالة تذكرة، أو إحالة محاكاة، أو مفاضلة، أو إضراب، أو إضافة[١].

وقد فرّق حازم القرطاجنّي بين نوعين من المحاكاة: الأولى هي المحاكاة التامة يقول حازم: «هي استقصاء الأجزاء التي بموالاتها يكمل تخييل الشيء الموصوف

---

(١) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص١٢٧.

[...] وفي التاريخ استقصاء أجزاء الخبر المُحاكى وموالاتها على حد ما انتظمت عليه حال وقوعها»[١] والثانية هي المحاكاة الناقصة أو الإحالة المحضة، وقد أطلق محمد مفتاح على المحاكاة التامة التمطيط أو الإطناب وعلى الإحالة المحضة الإيجاز.

ولقد كان لآلية الإيجاز في شعر نزار شكلان من الحضور الأول: الإحالة على أحداث تاريخية والثاني: الإحالة على نصوص سابقة.

٢ـ ٥ـ أ - الإحالات التاريخية:

وقد أخذت الإحالات التاريخية مساحة واسعة في شعر نزار وهي أكثر حضورا في شعره السياسي عن باقي الأغراض الأخرى وسنذكر بعض النماذج خشية الإطالة ومنها قوله في قصيدة»إلى أين يذهب موتى الوطن»:

بلاد..
تجيد كتابة شعر المراثي
وتمتد بين البكاء.. وبين البكاء
بلاد..
جميع مدائنها كربلاء..[٢]

فقد أحال الشاعرعلى حادثة كربلاء دون أن يستقصي أجزاءها ودون الدخول في تفاصيلها، لأن الموضوع لا يحتمل التفاصيل فهي حادثة شهيرة أراد أن يجعل منها شاهدا على الظلم والقهر والأحزان التي تعاني منها البلاد العربية.

وفي «هوامش على دفتر الهزيمة» يستحضر نزار شخصية امرئ القيس وهذا الاستحضار فيه إحالة على حادثة تاريخية حيث يقول:

في كل عشرين سنه.
يأتي امرؤ القيس على حصانه
يبحث عن ملك من الغبار..[٣]

---

(١) نقلا عن المرجع نفسه، ص ١٢٨.
(٢) نفسه ج٦، ص٥٩٣.
(٣) نفسه ج٦، ص٥٢٤.

فمن خلال استحضار شخصية امرئ القيس تتجلى لنا الإحالة على حادثة تاريخية مشهورة حيث خرج امرؤ القيس يبحث عن ملك أبيه، ولم يدخل الشاعر في تفاصيل الحادثة بل أوجزها في ومضة خاطفة لأنه أراد أن يجعل منها حادثة متكررة في التاريخ العربي، تظهر بين فترة وأخرى إلى عصرنا الحاضر، دون أن تستفيد شخصياتها من دروس الماضي.

و في قصيدة «بيروت محظيتكم.. بيروت حبيبتي» يقول نزارمتألما على ما حل ببيروت:

آه كم كنا قبيحين، وكنا جبناء..
عندما بعناك، يا بيروت، في سوق الإماء
وحجزنا الشقق الفخمة في حي (الإليزيه) وفي
(مايفير) لندن..
وغسلنا الحزن بالخمرة، والجنس، وقاعات القمار
وتذكرنا - على مائدة الروليت، أخبار الديار
وافتقدنا زمن الدفلى بلبنان..
وعصر الجلّنار..
وبكينا مثلما تبكي النساء.. [١]

إن النص نزاري يحيل على حادثة تاريخية وذلك باستحضار نص قيل في تلك الحادثة المُستحضرة «وبكينا مثلما تبكي النساء»، وهذه الحادثة هي سقوط غرناطة، وخروج أبي عبد الله الصغير منها وهو يبكي وأمه عائشة تقول له:

ابك مثل النساء ملكا مضاعا   لم تحافظ عليه مثل الرجال[٢]

لقد استدعى نزار الحادثة بإيجاز دون الدخول في تفاصيلها بل إنه لم يذكر

(١) نفسه ج٢، ص٣٤٤.

(٢) محمد عبده حتاملة: رحلة مسلمي الأندلس عشية سقوط غرناطة وبعدها، عمادة البحث العلمي، عمّان، الجامعة الأردنية، ط١، ١٩٧٧م، ص٦٢.

منها سوى بعض الأجزاء من بيت عائشة أم أبي عبدالله، وكان هذا كافيا للمتلقي بأن يستحضر في ذاكرته تفاصيل تلك الأحداث رغم الإيجاز الشديد والإشارة الخاطفة في النص النزاري.

وكما نجده يحيل على الحادثة التاريخية باستدعاء شيء من الأحداث كما في قصيدته «الممثلون» يقول:

متى سترحلون؟
المسرح انهار على رؤوسكم
متى سترحلون؟
والناس في القاعة يشتمون.. يبصقون..
كانت فلسطين لكم
دجاجة، من بيضها الثمين تأكلون..
كانت فلسطين لكم قميص عثمان الذي به تتاجرون[1]

لقد أوجز نزار في استدعاء الحرب الدائرة بين علي بن أبي طالب - كرم الله وجهه - ومعاوية بن أبي سفيان وذلك باستدعاء ومضة من الأحداث الكثيرة التي حصلت فاكتفى بذكر قميص عثمان حيث إنه يحيل على تلك الأحداث المتعاقبة بين الإمام علي ومعاوية، ولم يدخل في تفاصيل تلك الأحداث ليترك المجال مفتوحا أمام المتلقي ليسترجع الأحداث.

ومما سبق يتبيّن لنا أن آلية الإيجاز باستدعاء الأحداث التاريخية ظاهرة بارزة في شعر نزار وقد ذكرنا نماذج كثيرة في الفصل الثاني عند تناولنا للمصادر التاريخية، وقد اتخذت آلية الإيجاز باستدعاء الحوادث أربعة أشكال هي (استدعاء مكان الحادثة - استدعاء بعض الشخصيات البارزة في الحادثة - استدعاء خطاب قيل في الحادثة المُستدعاة - استدعاء حدث بارز أو هدف من أهداف الحادثة).

---

(١) نفسه ج٣، ص١١٠.

٢.٥. ب - الإحالة على نصوص سابقة:

وتعتبر الإحالة على النصوص السابقة الشكل الآخر لآلية الإيجاز، حيث نجد نزارا يحيل على نص سابق بذكر جزء منه - غالبا ما يكون المطلع - ليكون دالا على ذلك النص المُستدعى، وقد ذكرنا نماذج على ذلك عند تناولنا لآلية استدعاء الشخصيات، حيث يستدعي خطابا يحيل على شخصية قائله ومن المؤكد أن الشاعر لن يستحضر إلا جزءا من ذلك الخطاب وهذا الجزء يكون دالا على الكل.

ومن أمثلة الإحالة على نص سابق قوله في قصيدته «قراءة على أضرحة المجاذيب»:

حاولتُ أن أقلعكمْ
من دبق التاريخ..
من رزنامة الأقدار..
ومن (قفا نبكِ)...
ومن عبادة الأحجار
حاولتُ أن أفك عن طروادة حصارها،
حاصرني الحصارْ[١].

إن العبارة (قفا نبك) التي وضعها نزار بين قوسين ما هي إلا إحالة على معلقة امرئ القيس، وقد أوجز الشاعر باستحضار جزء من مطلع المعلقة ليكون دالا على المعلقة بكل ما فيها من وزن وقافية وتمسك بعمود الشعر وبالمقدمة الطللية وباللغة والأسلوب وغيرها من بنية القصيدة الجاهلية، وهكذا أوجز الشاعر كل ما يريد أن يحرر الشرق منه في عبارة (قفا نبك) التي لا تحيل على معلقة امرئ القيس فحسب بل تحيل على كل شعر سار على النمط نفسه.

وفي قصيدة «صباح الخير أيها المنفى» يقول متسائلا:

---

(١) نفسه ج٣، ص٣٠٥-٣٠٦.

هل ممكن؟
أن يصبح المنفى أبي.. ومعلمي..
وثقافتي.. وتراثيا؟
يصغي إلى (يا جارة الوادي) معي
ولأم كلثوم معي
ولصوت فيروز معي
فأصير أزهارا.. وأشجارا..
ونهرا جاريا.. [(١)]

ففي قوله (يا جارة الوادي) إحالة على قصيدة شوقي التي تغنى بها محمد عبد الوهاب وفيروز، وهنا لم تتم الإحالة بذكر جزء من مطلع القصيدة، بل ذكر بداية البيت الذي يصل فيه شوقي إلى ذروته الغنائية:

يا جارة الوادي طربت وعادني ما يشبه الأحلام من ذكراك [(٢)]

وقد أشرنا في الفصل الثاني بأن طبيعة هذا الاستحضار تحيل على الأغنية أكثر من إحالتها على النص الشعري، ولا أدل على ذلك من وجود الفعل (يصغي) واستدعاء شخصيتي فيروز وأم كلثوم وبعبارة (يا جارة الوادي) يستطيع المتلقي أن يستحضر جميع أبيات القصيدة المغناة وفي هذا تتمثل آلية الإيجاز.

إن آلية الإيجاز باستدعاء نصوص سابقة تعتبر ظاهرة بارزة في شعر نزار، وتوجد نماذج كثيرة أوردناها عند تناولنا لمصادر التناص بشكل عام والتناص مع القرآن والحديث الشريف والشعر العربي بشكل خاص، حيث استدعى نزار في شعره جزءا من آية أو حديث شريف أو بيت شعر ليدل على نص سابق وهذا في حد ذاته إيجاز لأنه يستدعي نصا بذكر جزء منه، ولهذا نكتفي بتلك النماذج خشية التكرار والإطالة.

---

(١) نفسه ج٩، ص٢٦٥.

(٢) أحمد شوقي: الشوقيات، ت إيميل أكبا، دار الجيل الواعد، بيروت، ط٢، ١٩٩٩م، ص٣٩١.

٢-٦- آلية التشويش:

وفي هذه الآلية التناصية يعمد المؤلف إلى أخذ فقرة من نص مكرّس، يتدخل هو فيه ويتلاعب به، مدخلا عليه إفسادا مقصودا أو دعابة، كأن يقوم بتحويل النص من الفصحى إلى العامية المحكية[١].

وليس سهلا الكشف عن هذه الآلية التناصية ومع هذا فإننا نجد في شعر نزار ما يمكن أن نطلق عليه تشويشا حيث يحوّل المثل من اللهجة العامية إلى اللغة الفصحى وذلك في قصيدته «أعنف حب عشتُه» التي يقول فيها:

هذا الهوى الذي أتى..
من حيث ما انتظرته
مختلف عن كل ما عرفته
مختلف عن كل ما قرأته
وكل ما سمعته..
لو كنت أدري أنه نوع من الإدمان... ما أدمنته
لو كنت أدري أنه..
باب كثير الريح..ما فتحته
لو كنت أدري أنه..
عود من الكبريت.. ما أشعلته..
هذا الهوى. أعنف حب عشتُه
فليتني حين أتاني فاتحا..
يديه لي.. رددته
وليتني من قبل أن يقتلني.. قتلته..[٢]

ففي قوله: «لو كنت أدري أنه باب كثير الريح ما فتحته» تحويل للمثل المتداول في

---

(١) انظر نهلة الأحمد: التفاعل النصي (التناصية - النظرية والمنهج)، ص٢٩٣، وعز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، ص١٤٤.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص٧٢٣ - ٧٢٤.

الأوساط الشعبية «الباب إللي تجي منه الريح سده واستريح»، وكذلك في قوله: «وليتني من قبل أن يقتلني قتلته» تحويل للمثل الشعبي «تغدى به قبل أن يتعشى بك»، وفي قوله «لو كنت أدري أنه عود من الكبريت ما أشعلته» تحويل للمثل الشعبي «إللي يلعب بالنار يحرق صبيعه»، فبالنظر إلى النصين الأصلي والنزاري نجد أن نزارا أحدث تلاعبا مقصودا في النص الأصلي ليتناسب مع لغة القصيدة من ناحية ومع إيقاعها من ناحية أخرى.

٢. ٧. آلية القلب أو العكس:

وتعتبر هذه الآلية التناصية أكثر شيوعا في التفاعل النصي، وخصوصا في المحاكاة الساخرة أو في المناقضة والمعارضة لما فيها من عمل للتضاد يذهب بعكس الخطاب الأصلي، وتتخذ هذه الآلية التناصية أشكالا عديدة منها قلب موقف العبارة أو أطرافها، وقلب القيمة،و قلب الوضع الدرامي، وقلب القيم الرمزية،و تغيير مستوى المعنى[1]. ولكل شكل من أشكال آلية القلب حضورها في شعر نزار سنتناولها مع إيراد شيء من النماذج.

٢. ٧. أ - قلب موقف العبارة:

وتكثر في شعر نزار هذه الآلية التناصية فكثيرا ما يلجأ شاعرنا إلى هذه الآلية فيحرف الخطاب السابق عن وجهته الأصلية إلى وجهة نزارية خاصة، وتتداخل هذه الآلية مع غيرها من الآليات التناصية فيندر إيجاد نص يستقل بها دون أن تشترك معها آلية أخرى ومن أمثلة ذلك قصيدته التي يظهر فيها توظيف آلية القلب من عنوانها «أشهد أن لا امرأة إلا أنت» يقول في المقطع الرابع منها:

أشهد أن لا امرأة..
تقدر أن تقول أنها النساء.. إلا أنتِ..
وأن في سرّتها مركز هذا الكونْ
أشهد أن لا امرأة..

(١) انظر نهلة الأحمد: التفاعل النصي (التناصية - النظرية والمنهج)، ص٢٩٤، وعز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، ص١٤٥.

تتبعها الأشجار عندما تسير إلا أنتِ..

ويشرب الحمام من مياه جسمها الثلجي.. إلا أنتِ..

وتأكلُ الخرافُ من حشيش إبطها الصيفيّ.. إلا أنتِ

أشهد أن لا امرأة..

اختصرتْ بكلمتين قصة الأنوثهْ..

وحرّضتْ رجولتي عليّ.. إلا أنتِ..[(١)]

إن الخطاب في العبارة المُستحضرة «أشهد أن لا إله إلا الله» يتوجه إلى الله فيأتي نزار فيقلب موقف العبارة ويحرف اتجاهها الأصلي باتجاه حبيبته، وتجدر الإشارة إلى أن نزارا بالإضافة إلى توظيف آلية القلب يوظف آلية الترصيع بحيث اختزل كلمتي (إله - الله) واستبدلهما بكلمتي (امرأة - أنتِ)، كما وظّف آلية التمطيط حيث جعل من العبارة الأصلية محورا لقصيدته وأخذ ينسج الأبيات على نهجها، كما أنه كرر عبارة «أشهد أن لا امرأة إلا أنت» بين مرة إلا ثلاث مرات في كل مقطع من المقاطع العشرة التي تتكون منها القصيدة.

كما يوظّف نزار آلية قلب موقف العبارة في قصيدته «من علمني حُبا.. كنت له عبدا» متخذا من الحكمة المأثورة محورا لقصيدته يقول:

من علمني

كيف أقشّر كالتفاحة قلبي

حتى تأكل منه نساء الأرض جميعا

كنت له عبدا...

من علمني

كيف أؤسس وطنا

يشبه شكل القلب،

وشكل الشريان التاجيّ،

---

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج٢، ص٧٤٤.

وشكل العصفور الدوريّ،

وشكل التفاح الشاميّ،

لكنت له أيضا عبدا.. [١]

إن ما قيل في النموذج الأول يصدق على النموذج الثاني، حيث نلاحظ أن نزارا قلب موقف العبارة الأصلية «من علمني حرفا كنت له عبدا» وأعاد توجيهها من العلم إلى الحب في عنوان القصيدة، ثم عاود تقليب العبارة نفسها في جميع مقاطع القصيدة الثمانية وأعاد توجيهها في اتجاهات متعددة، وتجدر الإشارة إلى أن نزارا وظّف بالإضافة إلى آلية القلب آليتي الترصيع والتمطيط حيث نجده في كل مقطع من مقاطع القصيدة يختزل ألفاظا من العبارة الأصلية ويستبدلها بألفاظ أخرى تناسب التوجيه الذي يريده للعبارة، كما أنه اتخذ من العبارة الأصلية محورا وقام بتمطيطها لتصبح قصيدة طويلة مكونة من ثمانية مقاطع. ونكتفي بالنموذجين السابقين خشية الإطالة تاركين للقارئ مجال القياس عليهما.

٢-٧-ب - قلب القيمة:

وتتمثل هذه الآلية التناصية في قلب مواقف النصوص المقدسة مثل القرآن والإنجيل والتوراة[٢]. ومن أمثلة ذلك في شعر نزار قوله في قصيدة «الممثلون»:

تغلغل اليهود في ثيابنا

و «نحن راجعون»..

صاروا على مترين من أبوابنا

و «نحن راجعون»..

ناموا على فراشنا..

وكل ما نملك أن نقوله

---

(١) نفسه ج٦، ص٢٠٦.

(٢) انظر نهلة الأحمد: التفاعل النصي (التناصية - النظرية والمنهج)، ص٢٩٤.

«إنّا إلى الله لراجعون»[١]

إن الشاعر يستحضر في نصه السابق قول الله تعالى» ﴿ٱلَّذِينَ إِذَآ أَصَٰبَتۡهُم مُّصِيبَةٞ قَالُوٓاْ إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّآ إِلَيۡهِ رَٰجِعُونَ﴾ [البقرة: ١٥٦] وبالمقارنة بين النص القرآني والنص النزاري نجد أن نزارا قلب قيمة العبارة حيث إنها في النص القرآني تعبر عن موقف إيجابي يتمثل في تفويض الأمر لله عند الوقوع في المصائب، أما في النص النزاري فإنها تمثل موقفا سلبيا يوحي بالتواكل والتخاذل عن استرداد الحق المسلوب، وبهذا يكون نزار قد أعاد توجيه العبارة القرآنية توجيها مخالفا لقيمتها المعنوية والروحية في نفوس المسلمين.

وفي قصيدته «الخطاب» يقول:

كنتُ في المخفر مكسورا كبلّور كنيسةْ
نافخا (سورة ياسين) بوجه القاتلينْ
لم أكن أملك إلا الصبر..
(والله يحب الصابرين)
وجراحي كبساتين أريحا
يُمطر الياقوتُ منها..
ويضوع الياسمين..
وفلسطين على الأرض حمامةْ
سقطت تحت نعال المخبرينْ
كنت وحدي..
لم يزرني أحد في السجن.. إلا
جبل الكرمل، والبحر، وشمس الناصرةْ
كنت وحدي..

---

(١) نزار قباني: الأعمال الكاملة، ج٣، ص١١٣.

ومـلوك الشرق كانوا جثثا
فوق ماء الذاكرهْ..
كنتُ مجروحا..
ومطروحا على وجهي، كأكياس الطحينْ
أيها السادةُ: لا تندهشوا..
كلنا في نظر الحاكم أكياس طحينْ
كلنا في مذبح الحكم، خراف
نتسلى بحشيش الصبر..
(والله يحب الصابرين)
فأطال الله في عمر أمير المؤمنينْ
نائب الله على الأرض..
كبير العادلين..(١)

ويظهر لنا قلب القيمة في قوله (والله يحب الصابرين) التي أخذها من قوله تعالى: ﴿ وَكَأَيِّن مِّن نَّبِيٍّ قَٰتَلَ مَعَهُۥ رِبِّيُّونَ كَثِيرٌ فَمَا وَهَنُوا۟ لِمَآ أَصَابَهُمْ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ وَمَا ضَعُفُوا۟ وَمَا ٱسْتَكَانُوا۟ ۗ وَٱللَّهُ يُحِبُّ ٱلصَّٰبِرِينَ ﴾ [آل عمران: ١٤٦]، فقد قلب نزار القيمة الإيجابية للآية القرآنية ويجعلها في مناقضة ساخرة تمثل موقفا سلبيا.

ويتبين لنا من النموذجين السابقين أن آلية قلب القيمة تمتاز بفنية عالية حيث يقلب الكاتب قيمة النص الأصلي التي احتفظت بها ذاكرة المتلقي ويناقض تلك القيمة مناقضة ساخرة، وهنا على المبدع أن يقوم بتهيئة أجواء نصه بحيث يجعل المتلقي يتقبل ما سيقوم به من قلب لقيمة احتفظت بها ذاكرة المتلقي منذ تكوينه.

٢ـ ٧ـ ج - قلب الوضع الدرامي:

وتكون هذه الآلية في التناص مع الأحداث والقصص والحكايات حيث يقوم الكاتب بقلب الأحداث أو الأدوار التي قامت بها الشخصيات في النص الأصلي،

(١) نزار قباني: الأعمال الكاملة، ج٣، ص٢٧٢ - ٢٧٤.

وهذا القلب له أهدافه ومسبباته وأغراضه كما سيتبين لنا من النماذج التي سنتناولها.

فمن النماذج التي وظّف نزار فيها آلية قلب الوضع الدرامي استدعاؤه لقصة يوسف - عليه السلام - «إلى الأمير الدمشقي توفيق قباني» التي قالها في رثاء ولده توفيق المتوفى عام **١٩٧٣**م يقول:

سأخبركم عنه..
كان كيوسف حسنا.. وكنتُ أخاف عليه من الذئب،
كنتُ أخاف على شعره الذهبي الطويل
... وأمس أتوا يحملون قميص حبيبي
وقد صبغته دماء الأصيل
فما حيلتي يا قصيدة عمري؟
إذا كنتَ أنت جميلا..
وحظي قليل..[(١)]

لقد جعل نزار نفسه يعقوب - عليه السلام - وجعل ابنه يوسف - عليه السلام -، لأن الحزن يجمعه مع يعقوب والجمال يجمع ابنه مع يوسف، فالنصان السابق واللاحق يتطابقان في بعض الأحداث، ويتعارضان في أخرى، ففي النصين السابق واللاحق نجد أن يعقوب ونزارا كليهما خائف على ابنه من الذئب، ﴿ قَالَ إِنِّي لَيَحْزُنُنِيٓ أَن تَذْهَبُواْ بِهِۦ وَأَخَافُ أَن يَأْكُلَهُ ٱلذِّئْبُ وَأَنتُمْ عَنْهُ غَٰفِلُونَ ﴾ [يوسف: ١٣]، وقد أُحضر لكل منهما قميص ملطخ بالدم فلم يشكك نزار في دم القميص كما فعل يعقوب الذي قال: ﴿بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا ۖ فَصَبْرٌ جَمِيلٌ ۖ وَٱللَّهُ ٱلْمُسْتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ﴾ [يوسف: ١٨].

وقد قام نزار بقلب الوضع الدرامي للقصة الأصلية فالأب في النص الأصلي لم يرو القصة بلسانه بل كان في حكم الغائب وهناك من يروي عنه، بينما نجد الأب قام بدور الراوي في النص النزاري وهذا يُعتبر قلبا للوضع الدرامي السابق. ولقد كان

---

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد٢، ص٢٨١.

لهذا القلب أثر إيجابي، لأن رواية الأب بنفسه لقصة فقد ابنه يكون تأثيرها العاطفي أكبر في نفس المتلقي.

كما نجد توظيف آلية قلب الوضع الدرامي في قصيدته «منشورات فدائية على جدران إسرائيل» يقول فيها مخاطبا الصهائنة:

.. وجاء في كتابه تعالى:
بأنكم من مصر تخرجون..
وأنكم في تيهها سوف تجوعون وتعطشون
وأنكم ستعبدون العجل دون ربكم
وفي المناشير التي يحملها رجالنا
زدنا على ما قاله تعالى، سطرين آخرين:
«ومن ذرى الجولان تخرجون..»
«وضفة الأردن تخرجون..»
«بقوة السلاح تخرجون»(١)

يستحضر نزار في نصه السابق قصة خروج بني إسرائيل من مصر التي ذكرت في القرآن الكريم كما أشرنا إلى ذلك عند تناولنا التناص مع القرآن الكريم، وبالمقارنة بين النصين نجد أن النص القرآني سرد الحادثة باعتبارها عبرة قد مضت وانقضت أما نزار فإنه أدخل السين وسوف باعتبار المستقبل وكأن الأمر لم يحدث بعد لينسجم مع الفكرة التي يعبر عنها.

وقد قلب نزار الوضع الدرامي للقصة القرآنية من ناحيتين **الأولى**: أن النص القرآني شجع اليهود على دخول الأرض المقدسة ﴿ يَٰقَوۡمِ ٱدۡخُلُواْ ٱلۡأَرۡضَ ٱلۡمُقَدَّسَةَ ٱلَّتِي كَتَبَ ٱللَّهُ لَكُمۡ وَلَا تَرۡتَدُّواْ عَلَىٰٓ أَدۡبَارِكُمۡ فَتَنقَلِبُواْ خَٰسِرِينَ ﴾ [المائدة: ٢١]، أما النص النزاري فإنه يصر على فكرة الخروج من الأرض المقدسة، **والثانية**: أن النص القرآني يعتبر خروج بني إسرائيل من مصر حماية وتحريرا لهم من

(١) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، المجلد٣، ص ١٨٥، مرجع سابق.

فرعون، ﴿ وَإِذْ فَرَقْنَا بِكُمُ ٱلْبَحْرَ فَأَنجَيْنَـٰكُمْ وَأَغْرَقْنَآ ءَالَ فِرْعَوْنَ وَأَنتُمْ تَنظُرُونَ ﴾ [البقرة: ٥٠] - أما النص النزاري فيعتبر خروجهم نكالا لهم وعقوبة عليهم.

إن عملية قلب الوضع الدرامي التي قام بها نزار جاءت ملائمة للأجواء النفسية التي سادت الأمة العربية بعد نكبة ١٩٩٦٧م، فدخول اليهود إلى سيناء بعد انسحاب الجيش المصري منها جعل نزارا يعتبر خروجهم الأول عقوبة لهم، وهذه تهيئة لإسقاط الماضي على الحاضر، ليكون خروجهم التالي مثل خروجهم السابق.

ومن النماذج التي وظّف فيها نزار آلية قلب الوضع الدرامي قصيدته «إلى الأمير الدمشقي توفيق قباني» التي يرثي بها ولده يقول:

لأي سماء نمد يدينا؟
ولا أحد في شوارع لندن يبكي علينا..
يهاجمنا الموت من كل صوب..
ويقطعنا مثل صفصافتين
فأذكر، حين، أراكَ علياً
وتذكر، حين تراني، الحسين(١)

إن مواجهة الشاعر موت ابنه وحيدا في لندن جعلته يستحضر مصرع الحسين في كربلاء وتخلي الناس عنه وكل ذلك يحدث على مرأى ومسمع من ابنه علي المعروف بزين العابدين الذي تحمل ذلك المشهد الصعب، إلا أن نزارا في هذا الاستدعاء قام بقلب الوضع الدرامي حيث أن الأب (الحسين) في حادثة كربلاء هو المفقود، أما في الحادثة المعاصرة فإن الابن (توفيق) هو المفقود، ومع هذا فإن نزارا يحتفظ لنفسه في القصيدة بدور الحسين ويعطي ابنه دور علي (زين العابدين): «فأذكر حين، أراك عليا وتذكر حين تراني الحسين» فإذا كان لمصرع الحسين (الأب) ذلك الأثر الكبير في نفس عليّ (الابن) فمن المؤكد أن الأمر سيكون أكثر صعوبة على الأب لو كان المفقود هو الابن، فربما كان هدف نزار من هذا القلب أن يبين صعوبة فقده لابنه،

---

(١) نزار قباني: الأعمال الكاملة، ج٢، ص٢٧٨.

حيث إن فقد الابن أكثر صعوبة على النفس من فقد الأب.

والنماذج كثيرة في شعر نزار على آلية قلب الوضع الدرامي لا يتسع المجال لسرد المزيد منها، ويمكننا من خلال النماذج السابقة أن نتبيّن أن آلية قلب الوضع الدرامي آلية تمتاز بفنيّة عالية لا يلجأ إليها الشاعر عبثا، بل نجد للشاعر أسبابه وأهدافه التي دفعته لتوظيف هذه الآلية في نصه.

٢ـ ٧ـ د – قلب القيم الرمزيّة:

وفي هذه الآلية التناصية يأخذ الكاتب الرموز السابقة التي تحتفظ لها ذاكرة المتلقي بدلالات معينة فيمنحها دلالات في سياقها الجديد ضد دلالاتها الموروثة تماما، «وهذا ما يمارسه نزار على شخصية صلاح الدين، خالد، المتنبي، أبو تمام، هارون الرشيد، المعتصم بصورة خاصة، والعربي كشخصية مطلقة، فعنترة القوي يصبح في نص القباني ضعيفا جدا، وهارون الرشيد الشخصية التقية يصبح في نص القباني شخصا منحلا»[١].

وقد ذكرنا نماذج كثيرة على هذه الظاهرة التناصية عند تناولنا للاستدعاء الشخصيات الأدبية والتاريخية في الفصل الثاني (مصادر التناص) وسنذكر هنا بعض النماذج خشية الإطالة لنبيّن كيف استطاع نزار قلب القيمة الرمزية للشخصيات المُستدعاة.

ومن الشخصيات التي كان لها نصيب وافر من الاستدعاء المقلوب لقيمتها الرمزية شخصية عنترة التي احتلت في شعر نزار مساحة كبيرة بوصفها رمزا للرجل الشرقي المستبد والمتسلط وهذا ما نجده في قصيدته «رسالة إلى رجل ما» يقول:

يا سيدي!
عنترة العبسي خلف بابي
يذبحني..
إذا رأى خطابي..

---

(١) نهلة الأحمد: التفاعل النصي (التناصية - النظرية والمنهج)، ص٢٩٥.

يقطع رأسي..

لو رأى الشفاف من ثيابي..

يقطع رأسي لو أنا عبّرت عن عذابي..

فشرقكم يا سيدي العزيز

يحاصر المرأة بالحراب..

وشرقكم يا سيدي العزيز

يبايع الرجال أنبياء

ويطمر النساء في التراب..[١]

لقد احتفظت الذاكرة العربية لعنترة بأنه شخصية جمعت بين قوة الجسم والشجاعة والذود عن الحمى، من ناحية ورقة القلب والعاطفة الجياشة من ناحية أخرى فيأتي نزار ليقلب هذه القيمة الرمزية المتوارثة في الذاكرة الجماعية فيجعل من عنترة رمزا للاستبداد والتسلط والظلم. وقد أشرنا سابقا إلى أن استدعاء نزار لشخصية عنترة في شعره جاء جميعه سلبيا ليجعل منه رمزا للرجل الشرقي كما هو مرسوم في التصوّر النزاري.

ومن الشخصيات التي قلب نزار قيمتها الرمزية شخصية هارون الرشيد حيث يقول في قصيدته «منشورات فدائية على جدران إسرائيل»:

لأن هارون الرشيد مات من زمانْ

ولم يعد في القصر غلمانٌ.. ولا خصيانْ

لأننا نحن قتلناه، وأطعمناه للحيتانْ

لأن هارون الرشيد لم يعد إنسانْ

لأنه في تخته الوثير..

لا يعرف ما القدسُ.. وما بيسانْ

---

(١) نزار قباني: الأعمال الكاملة، ج١، ص٥٧٧.

فقد قطعنا رأسه أمسِ..
وعلّقناه في بيسانْ
لأن هارون الرشيد أرنب جبانْ
فقد جعلنا قصره.. قيادة الأركانْ..[١]

وإذا كان هارون الرشيد عاش حياة القصور والترف والرفاهية كما أخبرت عنه كتب الأدب والتاريخ إلا أن الذاكرة العربية لم تعرف عنه إلا الشجاعة والإقدام والغيرة على الإسلام والعروبة، وقد قلب نزار هذه القيمة الرمزية لهارون بحيث جعله أرنبا جبانا قتله شعبه ورموه للحيتان وهذا على نقيض ما احتفظت به ذاكرة المتلقي.

وفي «هوامش على دفتر الهزيمة» يقلب نزار القيمة الرمزية لمغاوير العرب والمسلمين يقول بعد أن سيطر عليه الإحباط:

لم ننتصر يوما على ذبابةٍ
لكنها.. تجارة الأوهامْ. فخالد، وطارق ، وحمزة،
وعقبة بن نافع،
والزير، والقعقاع، والصمصامْ.
مكدسون كلهمْ..
في علب الأفلامْ..[٢]

إن الشخصيات التي استدعاها نزار في نصه السابق هي رمز العزة والشجاعة والانتصار في الذاكرة الجماعية إلا أن نزارا يجعل منها مجرد أوهام وهذا في حد ذاته قلب لرمزيّتها التي احتفظت بها ذاكرة المتلقي.

وإن المطلع على شعر نزار يلاحظ أن توظيفه لآلية قلب القيمة الرمزية يتركز غالبا في شعره السياسي خاصة تلك القصائد التي تناول فيها هزائم العرب وتخاذلهم عن استرداد حقوقهم فالإحباط واليأس يجعل نزارا يقلب قيمة الرموز

---

(١) نفسه ج٣، ص١٩٠.
(٢) نفسه ج٦، ص٥٠٢.

أثناء دفقته الشعورية.

٢ـ ٨ـ آلية الامتصاص:

وتعتبر آلية الامتصاص مرحلة أعلى في قراءة النص الغائب، حيث تتعامل هذه الآلية مع النص الغائب كحركة وتحول لا ينفيان الأصل، بل يسهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد، ومعنى هذا أن الامتصاص لا يجمّد النص الغائب ولا ينتقده، بل يعيد صوغه وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها(١)

ولقد وظّف شاعرنا هذه الآلية التناصية في شعره شأن غيره من الشعراء ومن ذلك قوله في قصيدته «إفادة في محكمة الشعر»:[الخفيف]

ويطل الفداء شمسا علينا ... ما عسانا نكون لولا الفداءُ

من جراح المناضلينا ولدنا ... ومن الجراح تولد الكبرياء

قبلهم لم يكن هنالك قبل ... ابتداء التاريخ من يوم جاؤوا

هبطوا فوق أرضنا أنبياءً ... بعد أن مات عندنا الأنبياءُ

أنقذوا ماء وجهنا يوم لاحوا ... فأضاءتْ وجوهنا السوداء

منحونا إلى الحياة جوازا ... لم تكن قبلهم لنا أسماء(٢)

إن من يمعن النظر في الأبيات النزارية يجد أنها امتصاص لنصوص سابقة وإعادة صوغ وتحويل لها حتى حققت إنتاجا دلاليا نزاريا جديدا، ومن هذه النصوص التي امتصها نزار وأعاد إنتاجها:

قوله تعالى: ﴿ وَلَكُمْ فِي ٱلْقِصَاصِ حَيَوٰةٌ يَٰٓأُو۟لِي ٱلْأَلْبَٰبِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ ﴿١٧٩﴾ ﴾ [البقرة].

قول العرب: «الجراح تأسو الجراح» و«القتل أنفى للقتل»

قول عمر بن الخطاب: «نحن قوم أعزنا الله بالإسلام فإن ابتغينا العزة في غيره أذلنا الله».

---

(١) انظرعز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، ص١٥٧.

(٢) نزار قباني: الأعمال الكاملة، ج٣، ص٤١٠ - ٤١١.

وفي قصيدته «امرأة من زجاج» يقول: [مجزوء الكامل]

أتهددين بحبكِ الثاني ... وزندٍ غير زندي؟
إني لأعرف يا رخيصة ... أنني ما عدتُ وحدي
هذا الذي يسعى إليكِ الآن ... لا أرضاه عبدي
فليمضغ النهد الذي ... خلّفته أنقاض نهد
يكفيه ذلا أنه ... قد جاء ماء البئر بعدي[1]

إن الأبيات السابقة تتضمن نصا غائبا قام نزار بامتصاصه وإعادة صوغه وفق متطلباته الخاصة، إلا أنه رغم الامتصاص والحركة والتحويل وإعادة الصياغة لم يستطع النص اللاحق أن ينفي النص السابق بل ساهم في استمراره وتجدده، فهذه الأبيات النزارية تجعلنا نستحضر قول الإمام الشافعي:[الوافر]

سأترك حبكم من غير بغض ... ولا أرضى مقارنة السفيه
وتحترم الأسود ورود ماء ... إذا كان الكلاب ولغن فيه
إذا دب الدبيب على طعام ... سأتركه ونفسي تشتهيه[2]
إذا شرب الأسدْ من خلف كلب ... فها ذاك الأسدْ لا خير فيه[3]

كما نجد توظيف آلية الامتصاص في شعر نزار حاضرا في قصيدته «التفكير بالأصابع» يقول:

ماذا يهمّكِ من أنا؟
ما دمتُ أحرث كالحصان على السرير الواسع..
ما دمتُ أزرع تحت جلدكِ ألف طفلٍ رائع..

---

(١) نزار قباني الأعمال الكاملة، ج١، ص٥٤٨.

(٢) يروى الشطر الثاني من البيت الأول (وذاك لكثرة الوراد فيه) والبيت الثالث: (إذا وقع الذباب على طعام رفعت يدي ونفسي تشتهيه) وسكّن الشاعر كلمة (الأسد) في البيت الأخير لضرورة الوزن وهذا خطأ وربما ليس من الشاعر بل من الرواة.

(٣) محمد بن إدريس الشافعي: ديوان الإمام الشافعي، ص١٠٠، مرجع سابق.

ما دمتُ أسكب في خليجكِ

رغوتي وزوابعي..

ما شأنُ أفكاري؟ دعيها جانبا..

إني أفكّر عادة بأصابعي.. (١)

في النص النزاري السابق امتصاص لآية قرآنية قام نزار بإعادة صياغتها وتحويلها وقلب معناها بما يناسب نصه، وقد ظلت هذه الآية حاضرة في ذهن المتلقي رغم تغير السياق الذي وظفها فيه نزار، فخطاب نزار للمرأة أخذه من الخطاب القرآني الذي وجهه الله للمؤمنين حيث يقول تعالى: ﴿نِسَآؤُكُمۡ حَرۡثٞ لَّكُمۡ فَأۡتُواْ حَرۡثَكُمۡ أَنَّىٰ شِئۡتُمۡۖ وَقَدِّمُواْ لِأَنفُسِكُمۡۚ وَٱتَّقُواْ ٱللَّهَ وَٱعۡلَمُوٓاْ أَنَّكُم مُّلَٰقُوهُۗ وَبَشِّرِ ٱلۡمُؤۡمِنِينَ﴾ [البقرة: ٢٢٣].

وفي قصيدته «لو» يمتص نزار بيت مجنون ليلى وهو يؤرخ لبداية حلول الهوى في قلبه عندما انزلق المنديل من الفتاة فهب إليها:[السريع]

قلت: يا سيدتي لحظة ذهلت من منديلك الأبيض

هنيهة زرقاء لو أفلتت مني لم أعرض ولم تعرضي

من ذلك التاريخ جاء الهوى وقبل لم أعشق ولم أبغض (٢)

ففي النص النزاري نستشف بيت قيس بن الملوّح وهو يتحدث عن بداية حلول الهوى في قلبه قائلا:

أتاني هواها قبل أن أعرف الهوى فصادف قلبا خاليا فتمكّنا

فالحركة والتحول التي قام بها نزار في نصه لم ينفيا علاقة نصه اللاحق بالنص الغائب بل ساهما في استمراره وتجدده فكلما قرأنا نص نزار نستشف معه نص ابن الملوّح.

ويتبين لنا من النماذج السابقة أن آلية الامتصاص تمتاز بفنيّة عالية وتتطلب من الناقد إمعان النظر وإطالة التفكّر للوصل إلى النص الغائب، كما نجد أن الشاعر

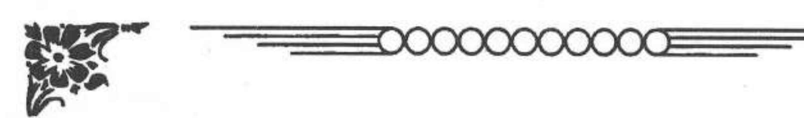
(١) نزار قباني: الأعمال الكاملة، ج١، ص٥٤١.

(٢) نزار قباني: الأعمال الكاملة،ج١، ص١٣٦.

يمتص تارة نصا واحدا ويوظفه في نصه الحالي، وتارة أخرى يمتص عدة نصوص من مصادر مختلفة ويوظفها في نص واحد من نصوصه وهذه الظاهرة التناصية تتطلب جهدا مضاعفا من الناقد للوصول إليها.

وتجدر الإشارة إلى أن تناولنا للآليات التناصية السابقة في شعر نزار لا يعني عدم قبول غيرها بل إن المجال متسع أمام الدارسين لإيجاد آليات أخرى لم تتسع هذه الدراسة لتناولها، كما أن النصوص التي ذكرناها ما هي إلا نماذج يستطيع القارئ أن يقيس عليها نماذج أخرى في الإنتاج الشعري النزاري.







الخاتمة

لقد حاولت هذه الدراسة إظهار التناص في شعر نزار قباني، وقد جاءت المحاولة ضمن منهج يتتبع الإرهاصات الأولى لظهور المصطلح في الغرب وتطوره، كما بحثت الدراسة عن جذور المصطلح في التراث النقدي العربي، وجهود النقاد العرب في الترجمة والتنظير له، كما تناولت الدراسة مصادر التناص وأشكاله وآلياته في شعر نزار قباني.

وبعد البحث وإمعان النظر في الجانبين النظري والتطبيقي للدراسة يمكننا أن نجمل النتائج التي استطعنا التوصل إليها في النقاط الآتية:

١) إن الدراسة التي قدمناها لا تدعي الإلمام بجميع الظواهر التناصية في شعر نزار، وتؤكد استحالة الإحاطة بها، فقد غادرت الدراسة أشياء صغيرة وكبيرة لم تحط بها علما، ولكنها تجزم بثقة تامة أن الإنتاج النزاري يحوي الكثير والكثير من المواد التناصية التي تتطلب مزيدا من البحث والتقصي، كما أن لدى الشاعر ظواهر أدبية وأسلوبية وإيقاعية تستحق الدراسة.

٢) إن مفهوم التناص عند النقاد جميعهم يلتقي بشكله العام في «وجود نص في نص آخر» ولا اختلاف بينهم يذكر إلا في تفاصيل الظواهر التناصية.

٣) تنوعت مصادر التناص في شعر نزار فشملت المصادر الدينية والتراثية والأجنبية وهذا يحمل دلالة واضحة على سعة ثقافة الشاعر وحجم حمولته المعرفية.

٤) يعتبر القرآن الكريم المصدر الأكثر توظيفا في شعر نزار من بين المصادر الدينية الأخرى، كما أن توظيف السنة النبوية قليل مقارنة بتوظيف التوراة والإنجيل ويمكن رد ذلك إلى ثلاثة أسباب هي:

- إن نزارا لم يتوسّع في توظيف الخطاب النبوي في شعره لأسباب تعود إلى تكوينه الثقافي.

- عدم وجود تقارب بين الخطاب النبوي والخطاب النزاري.

- إن اكتشاف مواضع التناص مع الخطاب النبوي ليس سهلا إذا قارناه بالخطاب القرآني الذي يكون في الغالب حاضرا في ذهن المتلقي.

٥) التناص مع الموروث الشعبي في شعر نزار يحتاج إلى مزيد من الدراسة والبحث وذلك للأسباب الآتية:

- اتساع مجالات الدراسة لم يتح لها الوقوف المتأني أمام هذه الظاهرة.

- اختلاف المكون الثقافي والبعد الجغرافي بين بيئة الشاعر وبيئة الدارس مثلت صعوبة أمام الكشف عن المصادر الشعبية الخاصة ببلاد الشام كالأغاني الشعبية التي لا يدعي الدارس الإلمام بها.

٦) وظف نزار المعجم اللغوي الشعبي بشكل كبير ولم يقتصر على اللهجة الشامية بل إنه أدخل في شعره لهجات عربية أخرى كالمصرية والخليجية، وقد يعود بروز المعجم الشعبي في شعره إلى اعتماده على توظيف وسائط لغوية أكثر بساطة وشعبية وعمقا، إلى درجة أن لغة الشعر النزارية هي لغة ثالثة تجمع بين كلاسيكية الفصحى وبساطة العامية وعفويتها. وهنا تقترح هذه الدراسة مزيدا من البحث في اللغة الثالثة التي نادى بها نزار ومدى توظيفها في شعره.

٧) استطاعت الدراسة الوقوف على بعض مواضع تناص نزار مع المصادر الأجنبية سواء على مستوى اللغة أو الأدب أو الفكر، ويمكننا القول إن تناص نزار مع المصادر الأجنبية يعتبر ظاهرة بارزة تحتاج إلى دراسة متخصصة.

٨) تنوعت أشكال التناص في شعر نزار فبرز التناص المباشر في شعره بأشكاله الأربعة: الموافق والمضاد والمحور والمجزوء كما كان للتناص غير المباشر وجود ولو لم يكن بارزا بشكل كبير وذلك لصعوبة الكشف عنه.

٩) اجتهدت هذه الدراسة في الوقوف على آليات التناص في شعر نزار، وقد

برزت قدرة الشاعر على توظيف آليات تناصية متنوعة سواء على مستوى استدعاء الشخصيات أو استدعاء النصوص مما يدل على وعي الشاعر بالظاهرة وقدرته الكبيرة على توظيفها.

ومما تجدر الإشارة إليه أن هذه الدراسة قد أضاءت جانبا من جوانب الأسلوب وخصائص الكتابة الفنية في شعر نزار فقد حاولت إبراز بعض الظواهر التناصية في شعره، ومن المؤكد أن هناك ظواهر تناصية أخرى يمكن الكشف عنها، وأن المجال ما زال مفتوحا أمام الدارسين لدراسة ظواهر أدبية ولغوية وإيقاعية في شعر نزار بالإضافة إلى الظواهر التناصية التي لم تكشف عنها هذه الدراسة.






فهرس المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

١) القرآن الكريم.

٢) صحيح مسلم.

٣) سنن داود.

٤) سفر أعمال الرسل.

٥) إنجيل متى.

٦) سفر إشعياء.

٧) سفر القضاة.

٨) قباني، نزار، *الأعمال الشعرية الكاملة*، منشورات نزار قباني، بيروت، ط٢، ٢٠٠٠م.

٩) قباني، نزار، *الأعمال النثرية الكاملة*، منشورات نزار قباني، بيروت، ط١، ١٩٩٣م

١٠) قباني، نزار، *الشعر قنديل أخضر*، منشورات نزار قباني، بيروت.

ثانيا: المراجع العربية:

١) إبراهيم، محمد أبو الفضل، *قصص العرب*، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٤، ج٣،

٢) ابن حزم الأندلسي، *رسائل ابن حزم*، تحقيق: إحسان عباس، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٨٠م.

٣) ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني، *قراضة الذهب في نقد أشعار العرب*، تحقيق: منيف موسى، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩١م.

٤) ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني،**العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محيي الدين، دار الطلائع، ٢٠٠٦م.

٥) ابن سلام، محمد، **طبقات فحول الشعراء**، شرح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، بدون تاريخ، ج١.

٦) ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، دار إحياء العلوم، بيروت، ط ٣، ١٩٨٧م.

٧) ابن منظور، أبو فضل جمال الدين بن مكرم، **لسان العرب**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.

٨) ابن هشام، جمال الدين بن يوسف، **السيرة النبوية**، تحقيق: مصطفى السقا وآخرون، دار الخير، ط٤، ١٩٩٩م.

٩) أبو جهجه، خليل، **الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد**، دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٩٥م.

١٠) أبو زيد، نصر حامد، **النص والسلطة الحقيقية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٥، ٢٠٠٦م.

١١) أبو سيف، ساندي سالم، **قضايا النقد والحداثة، (دراسة في التجربة النقدية لمجلة (شعر) اللبنانية)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.

١٢) الأحمد، نهلة فيصل، **التفاعل النصي (التناصية - النظرية والمنهج)**، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ط١، ١٤٢٣هـ.

١٣) أدونيس، أحمد سعيد، **المحيط الأسود**، دار الساقي، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.

١٤) أدونيس، أحمد سعيد، **زمن الشعر**، دار الساقي، بيروت، ط٥، ٢٠٠٥م.

١٥) أدونيس، أحمد سعيد، **سياسة الشعر، دراسات في الشعر العربي المعاصر**، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٦٦م.

١٦) أدونيس، أحمد سعيد، **مقدمة الشعر العربي**، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩م.

١٧) إسماعيل،عز الدين، **الشعر العربي المعاصر**، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط٥، ١٩٩٤م.

١٨) البادي، حصة بنت عبدالله، **التناص في تجربة البرغوثي الشعرية**، رسالة ماجستير بجامعة السلطان قابوس، ٢٠٠١-٢٠٠٢م.

١٩) بني عامر، عاصم، محمد أمين، **ملامح حداثية في التراث النقدي العربي**، دار صفاء، عمّان، ط١، ٢٠٠٥م.

٢٠) بنيس، محمد، **الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠١م.

٢١) بو هرر، حبيب، **تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني**، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ٢٠٠٨م.

٢٢) بوسعيد، بسمة، **التناص في أدب إميل حبيبي**، رسالة ماجستير كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة، تونس، السنة الجامعية ٢٠٠٤ - ٢٠٠٥م.

٢٣) تاج الدين، أحمد، **نزار قباني والشعر السياسي**، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م.

٢٤) تاوريريت، بشير، **آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس (دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم)**، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م.

٢٥) التطاوي، عبد الله، **أشكال الصراع في القصيدة العربية**، ج١، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٢م.

٢٦) الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، تعليق: محمد رشيد رضا، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨١م.

٢٧) الجعافرة، ماجد ياسين، **التناص والتلقي**، دار الكندي، إربد، ط١، ٢٠٠٣م

٢٨) جهاد، كاظم، **أدونيس منتحلا**، مكتبة مدبولي، مصر، ط٢، ١٩٩٣م

٢٩) الجيار، مدحت، **النص الأدبي من منظور اجتماعي**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية.

٣٠) جيدة، عبد الحميد، **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**، مؤسسة نوفل، بيروت، ط١، ١٩٨٠م.

٣١) حتاملة، محمد عبده، رحلة مسلمي الأندلس عشية سقوط غرناطة وبعدها، عمادة البحث العلمي، عمّان، الجامعة الأردنية، ط١، ١٩٧٧م.

٣٢) حجازي،عبد المعطي، الشعر رفيقي، دار المريخ، الرياض، ١٩٨٨م.

٣٣) حسان بن ثابت، ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، تحقيق: بدر الدين حاضري ومحمد حمامي، دار الشرق العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٨م.

٣٤) حسن، محمد خليفة، الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم(دراسة في ملحمة جلجامش)، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الهرم، ١٩٩٧م.

٣٥) الحلح، يحيى محمد، قراءة في أدب نزار قباني، دار علاء الدين، ط١، ٢٠٠١م.

٣٦) خطابي، محمد، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٦م.

٣٧) داود، أنس، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، مصر، ط١، ١٩٧٥م.

٣٨) الرافعي، مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي بيروت، ج٢، ط٢، ١٩٧٤م.

٣٩) الراوي، طه، جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩٤م.

٤٠) الرواشدة، سامح، أثر التراث في شعر نزار قباني، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الرابع عشر، العدد الخامس، ١٩٩٩م.

٤١) زايد، علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب، القاهرة،٢٠٠٦م.

٤٢) الزوزني، الحسين بن أحمد بن الحسين، شرح المعلقات العشر، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.

٤٣) ساعي، أحمد بسام، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، ١٩٧٨م.

٤٤) سعد الله، محمد سالم، **مملكة النص**، عالم الكتاب الحديث، إربد - الأردن، ط١، ٢٠٠٧م.

٤٥) السعدني، مصطفى، **في التناص الشعري**، ط١، منشأة المعارف، الإسكندرية.

٤٦) سقال، ديزيره، **من الصورة إلى الفضاء الشعري - العلائق، الذاكرة، المعجم والدليل - (قراءات بنيوية)**، دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٩٣م.

٤٧) سوّاح، فراس، **مغامرة العقل العربي الأولى**، مطابع العجلوني، دمشق، ١٩٩٦م.

٤٨) الشافعي، محمد بن إدريس، **ديوان الإمام الشافعي**، إعداد: رحاب عكاوي، دار الفكر العربي، بيروت،ط١، ١٩٩٢٥م.

٤٩) شبل، عزة، **المقامات اللزومية للسرقسطي (دراسة في علم لغة النص)**، رسالة دكتوراه جامعة القاهرة، ٢٠٠٦م.

٥٠) شبل، عزة، **علم لغة النص النظرية والتطبيق**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م.

٥١) شرتح، عصام، **الظواهر الأسلوبية في شعر بدوي الجبل**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م.

٥٢) شكري، عبد الرحمن، **ديوان عبدالرحمن شكري**، مراجعة وتقديم: فاروق شوشة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م.

٥٣) شوقي، أحمد، **الشوقيات**، تحقيق: إيميل أكبا، دار الجيل الواعد، بيروت، ط٢، ١٩٩٩م.

٥٤) الشيخ، سمير، **القصائد المائية (دراسات أسلوبية في شعر نزار قباني)**، الفارابي، ط١، ٢٠٠٨م.

٥٥) الصالح، نضال، **النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة**، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٢م.

٥٦) الصباغ، رمضان، **في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)**، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٢م.

٥٧) الصكر،حاتم، *ترويض النص*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ١٩٩٨م.

٥٨) الضاوي، أحمد عرفات، *التراث في شعر رواد الشعر الحديث*، مطابع البيان التجارية، دبي، ط١، ١٩٩٨م.

٥٩) طبانة، بدوي، *السرقات الأدبية*، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣، ١٩٧٥م.

٦٠) العالم، محمود أمين، *مواقف نقدية من التراث*، دار الفارابي، لبنان، ٢٠٠٤م.

٦١) عبد الصبور، صلاح، *الأعمال الكاملة*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٩٢م.

٦٢) عبد المطلب، محمد، *مناورات شعرية*، دار الشروق، القاهرة، ط٢، ١٩٩٦م.

٦٣) عبد المولى، محمد علاء الدين، *دفاعا عن الشاعر نزار قباني*، ط١، ٢٠٠٢م.

٦٤) عبد النور، جبور، *المعجم الأدبي*، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.

٦٥) عبيد، محمد صابر، *القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية*، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.

٦٦) عزام، محمد، *النص الغائب*، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.

٦٧) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله، *كتاب الصناعتين*، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.

٦٨) عصفور، جابر، *قراءة التراث النقدي*، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٢م.

٦٩) علاق، فاتح، *مفهوم الشعر عند الشعراء الرواد*، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م.

٧٠) العمري، حسين منصور، *إشكالية التناص (مسرحيات سعد الله ونوس أنموذجا)*، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٧م.

٧١) الغباري، عوض، *دراسات في أدب مصر الإسلامية*، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.

٧٢) الغذامي، عبد الله، *تشريح النص*، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٢، ٢٠٠٦م.

٧٣) الغذامي، عبد الله، *النقد الثقافي*، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٥م.

٧٤) فرج، حسام أحمد، *نظرية علم النص (رؤية منهجية في بناء النص النثري)*، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م.

٧٥) الفرزدق، همام بن غالب بن صعصعة، *ديوان الفرزدق*، شرح: علي خريس، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.

٧٦) فضل، صلاح، *إنتاج الدلالة الأدبية (قراءة في الشعر والقصص والمسرح)*، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.

٧٧) فضل، صلاح، *بلاغة الخطاب وعلم النص*، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط١، ٢٠٠٤م.

٧٨) قاسم، محمد، و ديب، محيي الدين، *علوم البلاغة*، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، ٢٠٠٨م.

٧٩) القزويني، الخطيب، *الإيضاح في علوم البلاغة*، تحقيق: محمد خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، ط ٦، ١٩٩٩ م.

٨٠) القط، عبد القادر، *في الشعر الإسلامي والأموي*، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.

٨١) قطوس، بسام، *تمنع النص متعة المتلقي (قراءة ما فوق النص)*، أزمنة للنشر والتوزيع، الدوحة، ط١، ٢٠٠٢م.

٨٢) الكاتب، أبو علي محمد بن الحسن الحاتمي، *الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره*، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار بيروت، ١٩٦٥م.

٨٣) كيوان، عبد العاطي، *التناص الأسطوري في شعر محمد إبراهيم أبو سنة*، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.

٨٤) كيوان، عبد العاطي، **التناص القرآني في شعر أمل دنقل**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩٨م.

٨٥) المانعي، علي بن سالم، **التناص في الخطاب الشعري العماني المعاصر**، رسالة ماجستير بجامعة عين شمس، ٢٠٠٤-٢٠٠٥م.

٨٦) مجاهد، أحمد، **أشكال التناص الشعري**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

٨٧) مراشدة، عبد الباسط، **التناص في الشعر العربي الحديث (السيّاب ودنقل ودرويش أنموذجا)**، دار ورد للنشر والتوزيع، سورية، ط١، ٢٠٠٦م.

٨٨) المرزباني، محمد بن عمران، **الموشح**، تحقيق: علي محمد البجاوي، نهضة مصر، ط٢، ١٩٦٥م.

٨٩) المصفار، محمود، **التناص بين الرؤية والإجراء**، ط١، مطبعة التشفير الفني، تونس، ٢٠٠٠م.

٩٠) مفتاح، محمد، **دينامية النص (تنظير وإنجاز)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٦م.

٩١) مفتاح، محمد، **التلقي والتأويل (مقاربة نسقية)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠١م.

٩٢) مفتاح، محمد، **المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ١٩٩٩م.

٩٣) مفتاح، محمد، **تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٤، ٢٠٠٥م.

٩٤) المقدسي، أنيس، **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث**، دار العلم للملايين، ط٩، ١٩٩٨م.

٩٥) المقري، أحمد بن محمد التلمساني، **نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب**، دار الكتب العلمية، لبنان، ج١، ط١، ١٩٩٥م.

٩٦) المناصرة، عز الدين، *علم التناص المقارن*، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦م.

٩٧) المناصرة، عز الدين، *جمرة النص الشعري (مقاربات في الشعر والشعراء والحداثة والفاعلية)*، دار مجدلاوي، عمّان، ط١، ٢٠٠٧م.

٩٨) الهاشمي، أحمد، *جواهر البلاغة*، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١٢، بدون تاريخ.

٩٩) هدّارة، محمد مصطفى، *مشكلة السرقات في النقد العربي - دراسة تحليلية مقارنة*، المكتب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨١م.

١٠٠) وعدالله، ليديا، *التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة*، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٥م.

١٠١) يقطين، سعيد، *انفتاح النص الروائي - النص والسياق*، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٦م.

١٠٢) يقطين،سعيد، *الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)*، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١.

١٠٣) يقطين، سعيد، *من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)*، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٥م.

١٠٤) يوسف، ساندي سالم، *قضايا النقد والحداثة*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.

ثالثا: المراجع المترجمة:

١) إيليوت، (ت - س)، *مقالات في النقد الأدبي*، ترجمة: لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية.

٢) باختين، ميخائيل، *الخطاب الروائي*، ترجمة: محمد برادة، القاهرة، ط١ ١٩٨٧م

٣) باختين، ميخائيل، *شعرية دوستو فسكي*، ترجمة: نصيف التكريتي، ط١، دار توبقال للنشر، ١٩٨٦م.

٤) باختين، ميخائيل، *كتابة الكلمة في الرواية*، ترجمة: يوسف حلاق، وزارة التراث، دمشق، ١٩٨٨م.

٥) بارت، رولان، *لذة النص*، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٢م.

٦) بارت، رولان، وجينيت، جيرار، *من البنيوية إلى الشعرية*، ترجمة: غسان السيد، دار نينوى، دمشق، ط١، ٢٠٠١م.

٧) بشبندر، ديفيد، *نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر*، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ٢٠٠٥م.

٨) البقاعي، محمد، *آفاق التناصية (المفهوم والمنظور)*، مجموعة مقالات، ترجمة: محمد البقاعي، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٨م.

٩) تزفيتان،تودوروف، *المبدأ الحواري، (دراسة في فكر ميخائيل باختين)*، ترجمة: فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد١٩٩٢م.

١٠) تزفيتان، تودوروف،: *الشعرية*. ترجمة: شكري مبخوت ورجاء بن سلامة، دار نويقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب ١٩٨٦م.

١١) تشاندلز، دانيال، *أسس السيميائية*، ترجمة: طلال وهبه، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، أكتوبر ٢٠٠٨م.

١٢) دريدا، جاك، *الكتابة والاختلاف*، ترجمة: كاظم بهاء، المغرب، ١٩٨٨م.

١٣) ريفاتير، ميكائيل، *دلائلات الشعر*، ترجمة: محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط١، ١٩٩٧م.

١٤) سومفيل، ليون، *التناصية والنقد الجديد*، ترجمة: وائل بركات، مجلة علامات، جدة، السعودية، العدد: أيلول ١٩٩٦م.

١٥) عبد الصبور، صلاح، *مختارات معاصرة في فهم الشعر ونقده*، المجلة، العدد٧٧، مايو١٩٩٣م.

١٦) عويجان، ناجي، *تطور صورة الشرق في الأدب الإنجليزي*، ترجمة: تالا صبّاغ، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، حزيران ٢٠٠٨م.

١٧) كريستيفا، جوليا، *علم النص*، ترجمة: فريد الزاهي، ط٢، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٩٧م.

١٨) لودج، دافيد، *(لورنس، ديستويفكي، باختين)*، ترجمة: صالح الرزوق، .http:www.fdaat.com

رابعا: الدوريات:

١) بسيسو، عبد الرحمن، *قراءة النص في ضوء علاقته بالنصوص المصادر*، مجلة فصول، مجلد ١٦، القاهرة، صيف ١٩٩٧م.

٢) البياتي، عبد الوهاب، *الشعر العربي والتراث*، مجلة فصول، مجلد ١، العدد٤، ١٩٨١م.

٣) جاسم، محمد باقر، *المفهوم والآفاق*، مجلة الآداب، العدد (٧ - ٩) يوليو، سبتمبر ١٩٩٠م.

٤) داغر، شربل، *التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره*، مجلة الشعر، خريف ٢٠٠٢م، العدد(١٠٨)، القاهرة.

٥) داغر، شربل، *التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره*، مجلة فصول، مجلد ١٦، صيف ١٩٩٧م.

٦) عبد الصبور، صلاح، *ندوة العدد*، مجلة فصول، مجلد١، العدد١، ١٩٨٠.

٧) عبد الصبور، صلاح، *مختارات معاصرة في فهم الشعر ونقده*، المجلة، العدد٧٧، مايو١٩٩٣م.

٨) العزاوي، ضياء، *كيف نعيد قراءة التراث قراءة معاصرة*، مجلة المعرفة، العدد١٦١، يوليو، ١٩٧٥م.

٩) عياد، شكري، *أنظمة العلاقات(مدخل إلى السيموطيقا)*، مجلة فصول، مجلد ٦، ١٩٨٦م.

١٠) عيد، رجاء، **النص والتناص**، مجلة علامات، الجزء الثامن عشر، ١٩٨٥م.

١١) الغروسي، مبارك، **مقال منشور في مجلة طنجة الأدبية**، العدد الصادر في ٢/ ٢٠٠٤م.

١٢) غليسي، يوسف، **أثر الاستقلال في جماليات التخاطب الشعري المعاصر**، مجلة الثقافة تصدرها وزارة الثقافة بالجزائر، سبتمبر، أكتوبر، ١٩٩٤م.

١٣) مرتاض، عبد الملك، **فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص**، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، مايو ١٩٩١م.

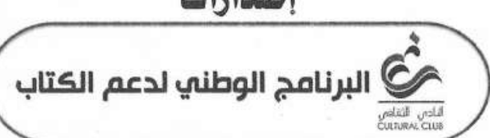
١٤) مرتاض، عبد الملك، **الكتابة أم حوار النصوص**، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، تشرين الأول ١٩٩٨م.

١٥) مشوّح، وليد، **تجليات التاريخ عند عمر أبي ريشة**، الموقف الأدبي، تشرين الثاني، العدد ٤٥١، ٢٠٠٨م.

١٦) نجم، مفيد، **التناص الأسطوري في شعر محمود درويش**، مجلة نزوى، العدد ٥٩، ٢٠٠٩م.

❑ ❑ ❑

إصدارات



حتى ٢٠١٢م

م	عنوان الكتاب	المؤلف
١	ثقافة الطفل بين الهوية والعولمة	عزيزة الطائي
٢	قصص قصيرة من عمان (باللغة الانجليزية)	د. علي التيجاني
٣	العلامة سالم بن حمود السيابي سيرة وعطاء	حصاد ندوة من أعلامنا (١)
٤	مدينة نزوى في عهد الإمامة الإباضية الثانية	عبد الرحمن بن أحمد السليماني
٥	الموانئ العمانية القديمة ومساهمتها في التجارة الدولية	د. أسمهان الجرو
٦	عوامل النجاح الإداري في مشاريع تقنية المعلومات بالقطاع الحكومي	حمود بن سالم التوبي
٧	إدارة المخاطر في المشاريع الإنشائية	طلال بن سالم العزري
٨	جسر يكتمل بالفقد (رواية)	صفاء الدغيشي
٩	ظلال النورس الصورة الفنية في شعر حسن المطروشي	راشد السمري
١٠	صراع الحب والسلطة السلطانة جومبية فاطمة (١٨٤١ - ١٨٧٨م) والتنافس العماني الفرنسي على جزيرة موهيلي القمرية	د. حامد كرهيلا
١١	يوميات الحنين	عبد الرزاق الربيعي
١٢	المعارضة في الشعر العماني	د. سعيد العيسائي
١٣	الهجرات العمانية إلى شرق أفريقيا ما بين القرنين الأول والسابع الهجريين	سعيد بن سالم النعماني
١٤	الصفرد يعود غريبا (مجموعة قصصية)	محمد بن سيف الرحبي
١٥	عودة عبد يغوث من المرعى (مجموعة شعرية)	عبد يغوث
١٦	وتنفس الصبح عن حزن (مجموعة قصصية)	أمل المغيزوي
١٧	جميلة وأشياء أخرى (مجموعة قصصية)	رحمة المغيزوي
١٨	نجمة في الظل (مجموعة شعرية)	فتحية الصقري
١٩	شجرة النار (مجموعة شعرية)	خميس قلم
٢٠	درب المسحورة أوراق هاربة من سيرة فتاة عمانية	محمود الرحبي
٢١	ستائر مسدلة (مجموعة قصصية)	حنان المنذري
٢٢	مدخل إلى دراسة الإباضية	بيير كوبرلي
٢٣	القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي	د. علي المانعي

الرقم	العنوان	المؤلف
٢٤	الخطاب الصوفي في الشعر العربي المعاصر	د. طالب المعمري
٢٥	الشعراء الملقبون	اسحاق بن يحيى الراشدي
٢٦	تطور الشعر العماني المعاصر	د. محمد بن مسلم المهري
٢٧	دراسات في التاريخ العماني	د. سعيد الهاشمي
٢٨	أول الفجر (مجموعة شعرية)	عبد الله البلوشي
٢٩	نغم لعمان (مجموعة شعرية للأطفال)	إيهاب مباشر
٣٠	العابرون إلى الوهج البعيد (شعر)	هاشم الشامسي
٣١	أقاليم اللامعقول قراءة نقدية في التقليد والأسطورة والخرافة	أحمد بن مبارك النوفلي
٣٢	القراءة التعبدية في الخطاب الفقهي دراسة في فقه الزكاة	خالد بن سعيد المشرفي
٣٣	انبناء قراءة على قراءة (قشر الفسر أنموذجا)	علي بن حمد الفارسي
٣٤	الحقول الدلالية في شعر السيد هلال بن بدر البوسعيدي «دراسة تطبيقية»	تقية بنت محمد بن راشد العبري
٣٥	التناص في شعر نزار قباني	عيسى بن سعيد الحوقاني
٣٦	النباتات البرية في سلطنة عمان وفوائدها	يحيى الفطيسي
٣٧	ظواهر لغوية من القراءات القرآنية: الإثبات والحذف	سعيد بن بخيت بن مبارك
٣٨	دراسة تحليلية مقارنة لمرحلة صيغة الصوناتا حتى المدرسية القومية	راشد بن سالم الهاشمي
٣٩	خطاب قصيدة النثر العمانية في ضوء سياقها العربي	مبارك بن عيسى الجابري
٤٠	بيضة الديناصور محبوب (قصص للأطفال)	ثريا بنت عبدالله الراسبي
٤١	التوليف الإبداعي في تصميم الحلي الحرفية المعاصرة «التجربة العمانية»	سميرة اليعقوبي
٤٢	الحياة العلمية في عمان في عهد اليعاربة	موسى بن سالم البراشدي
٤٣	البنية الإيقاعية في شعر الحبسي	إبراهيم بن جمعة اليعقوبي
٤٤	المشيرات القرآنية	منى الجابري
٤٥	سيميائيات التواصل الإيمائي «دراسة في مدونة صحيح مسلم»	د. عائشة الدرمكي
٤٦	اللغات في كتاب الجمهرة	د. عبدالرحمن بن سالم بالخير
٤٧	أضواء على دور المهالبة السياسي والثقافي خارج عمان	د. إبراهيم عبدالمنعم سلامة
٤٨	ما ورثه الضوء (مجموعة شعرية)	محمد قراطاس
٤٩	طائر الشعر والرحيل: عبد الله الطائي إنساناً ومبدعاً	حصاد ندوة من أعلامنا (٢)
٥٠	«ظل يهوى معبأ بالضحك» ويليه «وجه القبلة» (مجموعة شعرية)	صالح العامري
	اقتصاد المعرفة	
٥١	البديل الابتكاري لتنمية اقتصادية مستدامة (سلطنة عُمان نموذجا)	د.إبراهيم بن عبد الله الرحبي